楊玉華 著

文化轉型與中國古代文論的嬗變



中國古典文獻學研究叢書



巴蜀書社



中國古典文獻學研究叢書



ISBN 7-80659-046-3/I·15

定價:30.00 圓

四川大學『211工程』項目
中國古典文獻學研究叢書

I206.2/367

文化轉型與中國古代文論的嬗變



楊玉華/著



巴蜀書社
2000·成都

圖書在版編目(CIP)數據

文化轉型與古代文論的嬗變/楊玉華著．-成都：
巴蜀書社,2000.7
ISBN 7-80659-046-3

Ⅰ.文...　Ⅱ.楊...　Ⅲ.①文學理論-研究-中國
-古代②文化史-研究-中國-古代　Ⅳ.I206.2

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2000)第 22690 號

策劃組稿：陳大利　李　蓓
責任編輯：陳大利
封面設計：文小牛

文化轉型與古代文論的嬗變　　楊玉華　著

巴蜀書社出版發行　（成都鹽道街三號　郵編 610012）
總編室電話(028)6656816　發行科電話(028)6662019
新華書店經銷　成都福利東方彩印廠印刷
成都神仙樹南郊村工業小區(028)5183822

開本 850×1168　1/32　印張 13.5　字數 300 千
2000 年 7 月第一版　2000 年 7 月第一次印刷
印數：1-1000 冊

ISBN 7-80659-046-3/I·15　定價：30.00 圓
本書如有印裝質量問題請與工廠調換

《中國古典文獻學研究叢書》編委會

學術顧問：楊明照

主　　編：項　楚

編　　委：周裕鍇　謝　謙　張志烈
曹順慶　馮憲光　周嘯天
劉亞丁　楊宗義　汪啓明
陳大利　李　蓓

常務編委：張志烈　周裕鍇

秘　　書：張　勇

序

隨着中西文化交流的日益密切與廣泛，重建中國文論話語的問題愈來愈受到中外學者的關注。要重建中國文論話語，接續中國古代文論的血脉，使新時期的中國文論具有巨大的創生力，卓然屹立于世界文論之林，其首要任務就在于清理中國古代文論的理論架構、話語系統和意義生成方式，而從文化的角度、從文化的大背景來研究中國古代文論的變化與發展，就是深探中國古代文論之本源，爲重建中國文論話語提供借鑒的重要途徑之一。

楊君玉華的博士論文《文化轉型與中國古代文論的嬗變》，從文化轉型的角度探討了中國古代文論在不同文化轉型期的嬗變發展以及文論與文化發展的雙邊互動關係，對于從文化角度探究中國古代文論之根源，爲中國文論史的分期提供新的視角，對中國文論的建設發展具有重要的理論價值和現實意義。

玉華君學有根柢，知識面廣，加之好學深思，勤奮刻苦，所以博士論文頗多創獲。如以“文化轉型”理論研究中國古代文化的發展變化，屬開拓性工作；提出文化發展中的“延續”、“斷裂”與“增生”，爲深入研究文化與文論的雙邊互動關係提供了新的視角；論述佛教對中國艷情文學的影響，深化完善了學界對

此一問題的研究；用“文化斷裂”探究《文心雕龍》的“空前絶后”，以新的角度探討了學科史上的疑難問題；提出“白話學術”爲中華文化學術發展中的别一蹊徑，對古代文論的現代轉换具有借鑒意義；以“心”的解放與“情”的自由來探究明清文學與文論，從文本樣態與價值取向角度評價俗文學理論以及對“肌理説”的重新評價等都不失爲深刻有見之論；論析文化轉型與文論嬗變的有關理論問題，并由歷史的經驗中引伸出在新的文化轉型期重建中國新文論的某些原則與方法等等，在文學理論學科研究中都具有前沿性和現實意義。

博士畢業后，玉華君到了黨政部門工作，未能從事曾取得過很大成績的教學與學術研究工作，不能説不是一件憾事。每見面晤談，言及因事務繁忙，無暇繼續進行自己的研究，玉華君常喟嘆不已。古人常謂學問之精髓在于經世致用，造福社稷百姓，願玉華君在新的工作崗位上充分發揮自己的才干，以治學的執着與勤奮，創建新的業績。

玉華君是我的博士生，他的博士論文將由巴蜀書社出版，囑我作序，我當然樂意應命，于是寫下了如上文字，是爲序。

曹順慶

2000 年 2 月 11 日于四川大學 14 宿舍 9 幢

目 錄

序 ………………………………………………………… 曹順慶（1）

第一章 緒論……………………………………………（1）

第一節 文化轉型的概念……………………………（1）

第二節 中國歷史上的文化轉型………………………（3）

第三節 文化轉型與中國古代文論的嬗變………………（14）

一、對累積進化文學史觀的反思……………………（15）

二、中國文學批評史的分期…………………………（22）

三、延續、斷裂與增生………………………………（24）

第二章 從百家爭鳴到一家獨尊………………………（31）

第一節 漢代文化轉型概述……………………………（32）

一、從百家爭鳴到一家獨尊…………………………（32）

二、依經立義的學術範式……………………………（39）

三、子家精神的斷裂及其對中國文化走向的影響……（45）

第二節 政教倫理型文化中的文論……………………（52）

一、政教倫理的文論——《毛詩序》…………………（53）

二、依經立義的文論——漢代的屈原與司馬遷評論

…………………………………………………………（59）

三、保守復古的文論……………………………………(67)
四、迷信與歌功頌德的文論…………………………(74)
五、發現美的“眼睛”被蒙蔽………………………(79)
六、專制夾縫中審美文論的發展……………………(86)
第三章　多元文化交匯中“美”的發現……………(91)
第一節　魏晋南北朝文化轉型概述…………………(93)
一、偶像的坍塌與思想的多元………………………(93)
二、愛美求美的普遍社會風氣………………………(110)
第二節　多元文化中的文論走向……………………(121)
一、儒家復古文論的微弱聲音………………………(122)
二、審美本位文論的强大聲勢………………………(127)
三、折中調和的整合努力……………………………(146)
第四章　開放兼容與主支分流………………………(161)
第一節　隋唐五代文化轉型概述……………………(162)
一、重振儒學與文化整合……………………………(162)
二、開放兼容與盛唐氣象……………………………(172)
第二節　復古的文學思潮與文論……………………(178)
一、極端的復古論……………………………………(179)
二、折中的復古論……………………………………(184)
第三節　審美支流文論的發展………………………(198)
一、概述………………………………………………(198)
二、從《玉臺新詠序》到《花間集序》——略論佛教對中國艷情文學及其理論的影響………(202)
第四節　文化轉型與《文心雕龍》的“空前絶後”……(218)
一、《文心雕龍》的“空前絶後”……………………(218)

二、隋唐文化在三個主要方面“斷裂”了魏晋南北朝的文化精神…………………………………………（220）
三、劉勰與唐代文論家所受佛學影響之不同…………（230）
四、“《文心雕龍》模式”與“《詩品》模式” ……（237）
第五章　理性精神與詩性升華……………………………（239）
第一節　宋型文化概述…………………………………（239）
第二節　理性精神與詩學自覺…………………………（249）
一、以歐陽修爲例看文學家文論的理論特色…………（256）
二、以邵雍爲例看理學家文論的内在思理……………（257）
三、以《白石道人詩説》爲例看宋詩話的理論意識………………………………………………………（265）
第三節　詩性的升華：内斂自省的心態與平淡自然的審美理想……………………………………………（275）
一、“惟造平淡難”與“漸老漸熟，乃造平淡” ……（275）
二、“以意爲主”與“以韻爲主” ……………………（282）
第四節　“宋型文化”與中國古代白話學術……………（290）
一、引言……………………………………………………（290）
二、中國古代白話學術的發展概況……………………（292）
三、語録體與宋代白話學術……………………………（299）
四、餘論……………………………………………………（313）
第六章　“心”的解放、“情”的自由與俗文化的興盛 …（316）
第一節　“心”的解放與“情”的自由…………………（317）
一、“心”的解放——從王陽明到李贄 ………………（317）
二、“情”的自由 ……………………………………………（329）
第二節　市民階層的壯大、俗文學的興盛及俗文學理論

的繁榮……………………………………………… (342)
一、市民階層的壯大………………………………… (342)
二、俗文學的興盛…………………………………… (343)
三、俗文學理論的繁榮——金聖嘆、李漁小說戲曲理
論的特色………………………………………… (352)
第三節　儒家詩學的更新與翁方綱的“肌理説”……… (372)
一、儒家詩學的更新………………………………… (372)
二、翁方綱的“肌理説”…………………………… (378)
第七章　餘論——文化轉型與重建中國文論……………… (389)
第一節　本土文化與外來文化——兼論佛教對中國古代
文論的影響…………………………………… (389)
一、對待外來文化的三種態度……………………… (389)
二、略論佛教對中國古代文論的影響……………… (391)
第二節　文化轉型——危機與轉機…………………… (397)
第三節　文化轉型對重建中國文論的啓示…………… (402)

主要引用書目和參考書目…………………………………… (412)
後記……………………………………………………………… (420)

第一章 緒 論

第一節 文化轉型的概念

所謂“文化[1] 轉型”，主要指社會文化較爲劇烈的變更而造成的文化形態的轉變。就中國古代而言，指的是中國文化在數千

---

① 何謂文化？這是一個不易回答的問題。隨着晚近以來世界範圍内各種文化學説的興起，文化研究的升温，各種文化理論層出不窮，就使得“文化”概念異説紛紜，莫衷一是。1982 年中共中央黨校科學社會主義教研室曾從國外百科全書條目中，輯譯出《文明與文化》一書，由求實出版社出版，共一百五十頁，列出數百種對“文化”的解釋，可謂洋洋大觀。在此，我們不打算糾纏于對紛繁的“文化”概念作辨析分疏，而僅根據本課題研究的對象與内容，選擇一種便于操作的文化定義。據《辭海》：文化有廣義與狹義之别。廣義的文化指人類社會歷史實踐過程中所創造的物質財富與精神財富的總和；狹義的文化則指某種思想意識形態和與之相適應的制度與組織機構。一般認爲：文化可由物質文化、制度文化與精神文化三部分組成。而精神文化的核心又主要是政治思想、哲學、宗教、藝術等。據此，我們在此課題中所使用的文化概念主要是狹義的，並且主要偏重于精神文化中的哲學、宗教、藝術、政治思想等方面（有時也涉及到制度文化層面）。按照馬克思主義的觀點，社會意識形態最終決定于社會存在，即社會的經濟基礎。但社會意識形態一旦形成，它們又有自身較强的獨立性，經濟基礎對意識形態的決定作用往往是間接的，還須經過許多中介（如社會心理）。此外，包含各種社會意識形態在内的精神文化是一個大系統，其中的各意識形態又構成一個個子系統，這些子系統之間互相影響，交相作用，共同發揮着社會整合與社會導向的功能。

任何文化都是存在于一定時空中的文化。因其存在于一定的時間中，故文化具有歷史性；因其存在于一定的空間中，故文化具有地域性。自從民族形成以後，文化往往是以民族的形式出現的。一個民族使用共同的語言，遵守共同的風俗習慣，養成了共同的心理素質和性格，這就是文化民族性的表現。不同的民族在不同的生活環境中形成各具風格的生產方式和生活方式，養育了各種文化類型。同一民族又因生活環境的變遷和文化自身的運動規律，在不同歷史階段其文化呈現出各異的形態，這就是文化的時代性（或曰階段性）。文化是一個連續不斷的動態過程。它既是一定社會、一定時代的產物，是一份社會遺產，又是一個連續不斷的積累過程。每一代人都出生在一定的文化環境之中，並且注定要從上一代人那裏繼承傳統文化。同時，每一代人都根據自己的經驗和需要對傳統文化加以改造，在傳統文化中注入新的内容，拋棄那些過時的不合需要的部分，使得文化體系能不斷自我揚棄與整合，得到承傳與發展。

年的發展過程中，或由于社會經濟基礎的變化而引起邊緣文化向核心文化的挑戰與換位，或由于外來思想的衝擊而形成的文化斷裂與文化新質的生成（如佛教在中國的傳播及其演變），或由于區域文化的碰撞與交融（如南北文化的碰撞與融合），或由于上述諸端所形成的合力，使構成中華文化各要素之間的組構關係發生了變化，因而使中華文化呈現出不同的面貌樣態與明顯的階段性，使後一階段的文化風貌與前一階段相比而呈現出明顯的差異，我們把這種在同一民族文化（中華民族並不等同于漢族，中華文化包括了在歷史發展過程中溶入的各少數民族文化）體系內所發生的明顯變異稱之爲文化轉型。不言而喻，論題中的“文化轉型”當然指的是中華文化在其漫長而曲折的發展過程中所出現的幾次明顯變異。

促使文化轉型的因素很多，具有“文變染乎世情，興廢系乎時序”[①] 以及外來文化的衝擊等外部原因，也有文化系統内部各子系統結構組合的變化、自身發展規律等内部原因。由論題本身性質所決定和篇幅所限，我們在考察追索文化轉型對文論的影響時將主要在精神文化領域内進行，對于何以會産生文化轉型的原因將不予過多追究。也就是説，本文將在承認文化轉型爲已然事實的基礎上，來考察中國古代文論與其它意識形態之間的互動關係。其中將特別注意政治思想（包括文化政策）、哲學、宗教及其它藝術門類（如繪畫、書法等）對文論的影響。追究在精神文化層面，哪些要素的變化促成了文化轉型，這些要素的變化與文論嬗變又有怎樣的關聯，以此來探索文化轉型與文論的關係。文

① 《文心雕龍·時序》。

學理論作爲社會意識形態之一，它本身是精神文化的重要組成部分。這樣，“文化轉型”的命題中也就必然包含着“文論嬗變”的涵義。然而，由于文化大系統是由不同的層面與要素構成的，文化轉型是由于大系統内部各層面各要素的交相作用産生的合力促成的。在促成文化轉型的“合力”中，各文化要素並非平均用力，地位相等，這就使得文論嬗變與文化轉型之間形成了十分複雜的關係。一方面，文化轉型促使文論發生明顯變化，比如説魏晋南北朝的文化轉型就促使文論由漢代的依經立義、政教倫理轉向了審美娱情；另一方面，文化轉型引起文論的變化與走向却不是很明顯，如宋代的文化轉型。因此，在考索文化與文論嬗變時既要考慮到社會、時代及其它意識形態等外部原因，又要考慮到文論發展的自身規律，即内部原因，如此纔能對文化轉型與文論嬗變的關係得到清楚準確的認識。

第二節　中國歷史上的文化轉型

目前學術界對“文化轉型”討論不多。魏晋南北朝爲中國歷史上文化大轉型，這是學界大多數人都認可的。因爲此次轉型不但特徵明顯，意義重大，而且對後來中國文化的歷史演進影響巨大。作爲外來文化的佛教文化，對中國文化的浸染影響之功也在此階段彰顯出來。但是，中國歷史上究竟發生過幾次文化轉型？則學者們的看法並不一致。李澤厚先生認爲：“除却先秦不論，中國古代社會有三大轉折，這轉折的起點分别爲魏晋、中唐、明中葉。社會轉折的變化，也鮮明地表現在整個意識形態上，包括

文藝領域和美的理想。”[①] 雖未明言是“文化轉型”，但以“整個意識形態”作爲轉折的“鮮明表現”，這正與我們所採用的“文化”定義相符，因此可以推論他實際上以爲中國古代有四次文化轉型（算上先秦）。湯一介先生則說：“我們知道，文化的發展往往有‘認同’和‘離異’兩個不同階段，所謂‘離異’的階段即文化轉型時期。一般說來，文化轉型時期是指在某一時期內，文化發展明顯地產生危機和斷裂，同時又進行急遽地重組與更新，在中國如春秋戰國時期、魏晋南北朝時期和‘五四’新文化運動以來，這種情況最爲明顯，而這三個時期也正是中國社會發生大變動的時期。”[②] 看來他是主張中國歷史上（包括近現代）有三次文化轉型。當然，湯先生是在以儒家文化爲中國歷史上的主流文化的前提下得出這樣的結論的。因爲他還說：“‘認同’表現爲主流文化的一致和闡釋，是文化在一定範圍內向縱深發展，是對已成模式的進一步開掘，同時也表現爲對異己力量的排斥和壓抑，其作用在于鞏固主流文化已確立的界限和規範，使之得以鞏固和凝聚。‘離異’則表現爲批判和揚棄，即在一定時期內對主流文化的否定和懷疑，打亂既成的規範和界限，對被排斥的加以兼容，把被壓抑的能量釋放出來，因而形成對主流文化的衝擊乃至顛覆，這種‘離異’作用占主導地位的階段就是文化轉型時期。”（同上）以儒家文化爲中國文化中的主流，以對主流文化的明顯“離異”作爲文化轉型的特徵，這無疑是正確的。但同時我

① 《李澤厚十年集》第一卷第118頁，安徽文藝出版社，1994年1月版。

② 《論文化轉型時期的文化合力》，載《中國文化》第十期。按：湯先生在此文中提出的“認同”、“離異”概念，文化轉型期對傳統文化並存着文化保守主義派、文化的自由主義派和文化的激進主義派等觀點，對我都很有啓發，在後文的相關部分還要涉及到。

們還應當注意這樣的情形：文化的發展是一個漫長的漸變過程。當某一時期由于“邊緣”文化崛起，與“中心”文化分庭抗禮，形成對主流文化明顯的衝擊乃至顛覆從而形成文化轉型（如魏晋南北朝），而在另一時期由于對“邊緣”文化的排斥和壓抑，先前“主流”文化的地位得以恢復，這又算不算文化轉型（如魏晋南北朝之后的隋唐文化）？我們認爲，這也應當視爲文化轉型，因爲它與前一階段相比顯示出不同的面貌與樣態。由“邊緣”、“支流”文化向“中心”、“主流”文化的進逼、消解乃至位置互换是一種文化轉型，同樣，由于“中心”、“主流”文化地位的逐漸恢復，“邊緣”、“支流”文化的逐漸隱退，也同樣是一種文化轉型，因爲“中心”、“主流”文化既不可能完全恢復原樣，其中已滲透了“邊緣”、“支流”文化的許多因素，已經是一種變了形的“中心”與“主流”（如兩漢的儒家主流文化與隋唐的儒家主流文化就有明顯的差異），而“邊緣”與“支流”文化既然有能力向主流文化挑戰，争奪文化地盤與話語權力，也就説明它們本身具有蓬勃旺盛的生命活力，在中華文化的肥沃土壤里有適宜它們生長的一方天地。還是讓我們以魏晋南北朝文化轉型與隋唐文化轉型的實例來説明這個問題。衆所周知。魏晋南北朝之所以成爲中國文化發展史上的重大轉型期，其最主要的特徵就是因爲儒家思想統治地位的失落而帶來的思想解放潮流，從而形成了多元文化的新格局。無論是何、王的貴“無”，向、郭的貴“有”，還是竹林名士的放浪形骸、名流士族的揮麈清談，無論是對人物體貌風神的品評贊嘆，還是對美好自然的欣賞描繪，無論是《列子》精神中的醇酒婦人、及時行樂，還是佛教思想中的四大皆空、苦行以求解脱……所有這一切，都可以用價值觀念的多元、

人生態度理想的多元、信仰的多元、審美趣味的多元，一句話，文化的多元來加以解釋。在此期間，儒家思想文化並未消失，衹不過它僅作爲多元文化中之一種在發揮作用。儒家經典也没有被廢棄，而且禮學還很昌盛，衹不過“聖人之言”的神聖光暈已經褪色。與兩漢時期儒家獨尊，把人們的任何思想言行都規範于《六經》之中，約束于政教人倫的藩籬之内的一統局面相比，確實是迥然有别了。從文藝方面看，此時期文化已從漢代的政教倫理走向了審美悦情，由于人的覺醒而導致了文的自覺。文的自覺不但帶來了文學創作的全面繁榮，而且産生了諸如曹丕《典論·論文》、陸機《文賦》、劉勰《文心雕龍》、鍾嶸《詩品》等中國文學批評史上的傑作偉構，形成了中國古代文論的高峰。“邊緣”、“支流”文化的異軍突起，儒家主流文化受到沉重打擊，與專制保守的兩漢相比，其文化形態的風格面貌異常鮮明，其文化轉型的特徵亦極爲突出。然而，隋王朝建立之後，有感于南朝諸帝的“荒淫亡國”，從政治統治着眼，首先便拿六朝的審美娱情風氣開刀。如李諤向隋高祖上書，請求痛革爲文浮華之習，並要求動用行政處罰來遏制浮艷文風。隋末的王通亦極力詆訶六朝綺靡文風，要求恢復自荀子、揚雄以來儒學中明道、徵聖、宗經的傳統，以後“古文運動”前驅者們種種經世致用的文學主張，以及韓柳“古文運動”、白居易“新樂府運動”政治功利的文論，都可以看作是對漢代儒家文化傳統的回歸。但是，這種“回歸”，已經是在一個更高層次上的“復古”，這就是爲什么隋唐文論以人倫教化、經世致用爲主，而從六朝以來形成的注重聲色格律、修辭技巧以及探究文學内部規律（如風格、意境理論）的一綫，仍然得到了發展的原因。如果我們援用黑格爾的辯證觀念來看這

三次文化轉型的話，那麼兩漢的政治倫理文化是“正題”，魏晋六朝對儒家文化的反動是“反題”，而隋唐文化轉型則是既包容了魏晋六朝的審美文化，又是在更高層次上向漢代儒家文化回歸的“合題”了。辯證的否定是一種“揚棄”，是一種在對否定事物包容基礎上的超越。隋唐之所以成爲中國歷史上的文化高峰，是與這種開放兼容的文化精神分不開的。在階級社會中，統治者的利益永遠是第一位的，隋唐時代統一的局勢客觀上需要一種價值觀念的統一，因此對魏晋六朝反叛的、各行其是的多元文化進行新的整合也就成了時代與歷史的必然。所以，對“主流”文化的消解、破壞能產生文化轉型；整合多元文化，使之在更高層次上回歸主流與傳統，也同樣產生文化轉型。歷史文化的螺旋式上升，迂迴曲折地發展，在此又一次展現了它的運動軌迹。

文化轉型都是在歷史發展中產生和完成的，它必然有一個由漸變到突變，由過渡到定型的過程，也就是説，任何一次文化轉型都有一個從開始到定型，從定型到終結的過程。文化有如一條環環相扣的歷史長鏈，其中上一環與下一環的交叉重合之處，既是上一次文化轉型的結束處，又是下一次文化轉型的起點。如兩漢文化轉型的起點可以追溯到戰國後期儒家思想在諸子思想中逐漸處于强勢，而其成型則是在漢武帝“罷黜百家，獨尊儒術”之時；同樣，魏晋南北朝文化轉型實肇端于東漢中葉以後，而其成型則是在曹魏時期，這樣，文化轉型與朝代更替就不一定構成對應的關係。如有人把隋唐（主要是唐）文化與宋元文化分别稱之爲“唐型文化”與“宋型文化”，但“宋型文化”的種種特徵並非在宋代建國之時纔顯現出來，它們在中唐以后便已初露端倪，衹不過到了宋代纔定型。這也是爲什么當我們在考索“宋型文

化”的諸多特徵，如理學的發生發展、文人詞的初興、宋詩的議論化傾向、尚俗的社會思潮、內斂自省的文人心態、庶族地主階層真正擊敗門閥士族而登上政治舞臺等時，無一例外地要以中唐作爲起點的原因。以朝代更替來劃分文化發展段落，自然有它簡捷明瞭的優點，且與中國歷史觀念中視歷史發展爲諸姓帝王家庭的發迹史、爭奪史與興衰史的傳統相符，而有的文化發展段落（轉型）也確實與朝代更替相一致。然而，如果我們從文化系統內部的運動來加以考察，如果要清晰地凸現文化發展嬗變的內在邏輯與運動軌迹，則以朝代更替來劃分文化段落就不能說是一種深探本源之方。因此，從文化發展自身規律着眼，上述“宋型文化”的開端無疑應從中唐開始。換言之，因爲從中唐以後，中國文化的發展與之前的隋代到盛唐相比，確實呈現出了不同的樣態與面貌。清人葉燮在其《已畦文集》卷八《百家唐詩序》中稱：“貞元、元和之際，後人稱詩，謂爲‘中唐’；不知此‘中’也者，乃古今百代之‘中’，而非有唐之所獨，後千百年無不以是爲斷。”在此，葉氏明確提出“中唐”（具體說來是貞元、元和之際）前後，中國詩歌發展面貌有別，他雖僅論詩歌發展，没有論及其他文化要素的變化，但按諸有關史料及論述（詳第五章），以中唐的貞元、元和之際爲“宋型文化”的開端無疑更符合文化發展的內在理路。

自中唐文化轉型開啓了“宋型文化”的“相對封閉，相對內傾，色調淡雅”的形態之後[1]，到了明代中葉，中國文化又發生了一次較大的轉型。這次文化轉型是以哲學上對程朱理學、乃至

---

[1] 馮天瑜等著《中華文化史》，第634頁，上海人民出版社1990年11月。

整個儒學的全面反叛，文藝思想上的雅俗激烈衝突以及人學上的人性覺醒、個性張揚爲主要特徵的。激進思想家李贄對儒家禮法及《論語》、《孟子》、“六經”的公開抨擊，湯顯祖、徐渭等對“情”的極端重視與深情呼吁，《三言》、《二拍》、《金瓶梅》中對世俗情欲的大膽描寫，公安三袁、袁枚“獨抒性靈，不拘格套”，“情所最先，莫如男女”的理論主張，小説戲曲等俗文學的興盛，評點之風的興起等等，都構成了此一時期思想文化與文學藝術的獨特風采。時代似乎又回到魏晋六朝，在文化發展的迂迴曲折中，人再一次發現了自己。當人們站在歷史與時代的鏡子面前，認真端詳審視自己美麗的儀表與綽約的風姿時，當人們再一次反躬自省、捫心自問：作爲有血有肉、天地精英萬物靈長的人，究竟應怎樣地生活時，當人們切身體驗到了感性生存的快樂而突然發現一直被認爲是理所當然的所謂道德綱常是何等的虛假僞善時，他們的反抗意識、生命意識與享樂意識便以壓抑甚久後的巨大反彈迸放出來，儒家思想遭到了前所未有的衝擊與動摇，這是對儒家主流文化的又一次巨大的“離異”，這種“離異”所導致的文化轉型與前述“宋型文化”相比又呈現出不同的樣態。可惜由于市民階層的不成熟，專制制度的力量又過于强大，隨着滿族的入主中原，這次以思想解放、個性張揚爲主要特徵的文化轉型也就放慢了步伐，延緩了發展的節奏。但它作爲一股文化潛流一直存在，並且帶來了中國近代史的曙光。清代是中國長達兩千餘年之久的封建社會中最后一個朝代。對于清代的文化學術，由于評價的着眼點不同，可以得出不同的結論。人們談得較多的是清代文化的集大成性。誠然，從社會經濟方面看，清代曾出現過史家常艷羡的“康乾之治”，認爲完全能與漢代的“文景之治”、唐

代的“貞觀之治”媲美而無愧色；從對古代典籍的的保存整理而言，清代修撰了中國歷史上一部最大的書——《四庫全書》，樸學興盛，各學術門類都業績斐然；從文學藝術上看，清代的詩、詞、小説、戲曲、繪畫、書法都異常興盛，並且出現了衆多的風格流派。文學理論中也產生了衆多的詩話、詞話、文話、曲話、賦話等著作，並且產生了像葉燮《原詩》這樣自成體系、理論色彩較濃的詩學名著。然而，清代文化在集大成之時，也同時兼有專制與保守的一面，這就使得它缺乏創造性。也就是說，以前歷代出現過的東西都在清代文化中得到了彙萃、集合，但以前没有的東西，清人並未有過多的創造。更重要的是，明代中葉以後出現的反叛思潮，在清代遭到了强大封建專制勢力的扼殺，這從一定意義上延緩了中國社會的發展節奏。正是從這樣的意義上，我們把從明代中葉到 1840 年“鴉片戰爭”爆發當作中國古代文化的最後轉型期。

由以上的論述，我們就可以把自先秦至 1840 年中國古代文化的發展分爲五個時期，即五個轉型期：

第一次轉型發生于西漢武帝時代，其最主要的轉型特徵是政治思想、學術文化由春秋戰國時代的百家争鳴、漢初的黄老之術及形名霸王之道雜用到“罷黜百家，獨尊儒術”的思想一統，其文化型態是典型的政教倫理型文化，任何行爲與思想都以儒家“六經”爲標準與依歸，從而確立了儒家思想在中國數千年文化發展史中的主流地位，“依經立義”也成了此後中國文化的主要闡釋模式與意義生成方式。先秦諸子所開啓的許多思想與致思路數在大一統的思想統治下遭到了排斥、遏制從而中斷（如墨子的自然科學思想與邏輯思維路數），使整個漢代文化與以前的春秋

戰國及以後的魏晋南北朝相比都顯得保守而單調。原始儒家的精神在這時也發生了許多變化。特别是東漢讖緯之學興起，迷信虚妄與繁瑣章句相結合，使得儒學越來越失去創生能力而走向反面，最後終于在外戚宦官輪流專權與轟轟烈烈農民大起義的重重攻擊之下，失去了它維繫社會秩序、世道人心的力量而從統治寶座上跌落下來，從而開啓了魏晋南北朝多元文化的新格局。

第二次轉型發生于曹魏之時。其主要特點是由于一方面是邊緣文化（道家等）向核心文化（儒學正統）發起挑戰，儒家思想統治地位的失墜而産生了多元文化共存的局面。另一方面是外來文化（印度佛教文化）與中國文化的碰撞而産生了文化新質。用人觀念上的由重德到重才，人生觀念上的由重外在事功到重内在自我的現實生存，審美觀念上的由重政教倫理到重娱情悦性，信仰觀念上的儒道釋並重等是此時期文化轉型的主要表現。正如宗白華所言："漢末魏晋六朝是中國政治上最混亂、社會上最痛苦的時代，然而却是精神史上極自由、極解放，最富于智慧、最濃于熱情的一個時代。因此也是最富有藝術精神的一個時代。"①

第三次轉型是隋唐五代時期，其主要特徵是儒家思想統治地位的重新恢復與對魏晋六朝多元文化的批判性整合。統一的帝國需要統一的思想，處于上升時代的王朝具有足够的自信與宏大的氣魄對其他非主流文化（包括作爲異質文化的佛教）兼收並蓄。整合意味着包容，包容就能够超越，因而盛唐成爲中國古代文化發展的最高峰絶非偶然，它與此一時期文化上開放、兼容的總體特點密不可分。隋唐文化的兼容不但表現在前面所提到的對非主

① 《美學散步》第 208 頁，上海人民出版社，1997 年 1 月。

流文化、外來異質文化的兼容，而且還表現在融合南北不同地域文化，以便造就一種兼有衆長、氣象萬千的時代文化的努力上。魏徵《隋書·文學傳序》指出："江左宫商發越，貴于清綺；河朔詞義貞剛，重乎氣質。氣質則理勝其詞，清綺則文過其意。理深者便于實用，文華者宜于詠歌。此其南北詞人得失之大較也。若能掇彼清音，簡此累句，各去所短，合其兩長，則文質斌斌，盡善盡美矣。"當然，南北文化的融合也並非一蹴而就，它經過了近百年纔出現了彬彬之盛的盛唐文化。隋唐文化轉型最突出的特點就是它的開放性與兼容性。因此，雖重儒學，但釋道同時得到發展；雖反對六朝綺靡文風，但又重清辭麗句，格律修辭，並且出現了許多講究詩歌寫作技巧的詩格詩法之作。

第四次文化轉型肇端于中唐貞元、元和之際，成型于北宋王朝的建立，一直延續到明代中葉。其主要特徵是理性化、内斂性及俗世情懷。趙宋王朝是一個從建國到滅亡都始終飽受着内憂外患、政治經濟都積貧積弱的朝代。但是，與衰頹的政治經濟形成鮮明對比的是學術文化的空前繁榮。陳寅恪謂"華夏民族之文化，歷數千年之演進，造極于趙宋之世。"[①] 確實，宋代社會是一個學術昌明、文學藝術取得輝煌成就，並且極富理性精神的社會。重文抑武的文化政策使宋代入仕文人享有優厚的待遇，宋初幾部大書的編刻，印刷術的發明，使書籍流通加快、知識傳播加快，在宋代文人中形成學者型的文化氛圍。理學的興盛，思維路徑的由外向内的轉移，使得宋代士人更熱衷于形上思考，更喜歡追求一種體系化的理論與思想。同時，由于已失去了唐人那種建

① 《金明館叢稿二編》第 245 頁。

立外在事功的信心與機會，再加之城市經濟的迅速發展，也使得宋代文人于追求理性精神的同時，也追求一種俗世的感性享樂，且多與道釋交往，用空無與享樂來消解心中的憂憤，以此求得心理的平衡。如果以人爲喻，那麽唐型文化如二八少女，齒白唇紅，朝氣四溢，充滿了青春氣息，美得清淳自然而不假裝飾；宋型文化則如三十少婦，舉止嫻雅，儀態萬方，美在氣質風度、成熟老練、含蓄蘊藉。宋人追求一種淡泊的情懷，寧静的心境，善于用理性的冥想沉思、感性的聲色享樂、自然界的山水竹石來移情寄意，化解憂憤塊壘。這樣，理性與感性、高雅與淺俗、宗教天國與享受今生，這些看似矛盾的東西，就如此奇妙地統一在宋人身上，並且統一得那麽圓融無礙、天衣無縫，使宋型文化顯示出與唐型文化不同的樣態風貌。一般的文學史、文論史雖常唐宋並稱同論，但我們仍覺宋型文化自具面目，應屬中國文化發展中又一種型態。

第五次轉型發生于明代中葉，可稍籠統地稱爲明清文化轉型，它一直延續到鴉片戰争的爆發，即中國古代史的結束。此次文化轉型最突出的特點是由于資本主義萌芽、市民階層的壯大而滋生的新的價值觀念、審美觀念對儒家主流文化的全面反叛。在哲學思想界表現爲猛烈攻擊程朱理學進而攻擊儒家的綱常倫理與經典，在文學藝術界則表現爲“俗文化”對雅文化的挑戰，並由此帶來小説戲曲等俗文學創作的興盛與俗文學理論的繁榮。雖然因滿族的入主中原而幾乎中斷了這場聲勢浩大的思想解放運動，但它却爲中國社會進入近現代奠定了必要的基礎，提供了豐富的思想資料。

第三節　文化轉型與中國古代文論的嬗變

我們之所以選擇這一研究課題，是因爲我們目下也正處于一種文化轉型時期。儘管這次從“五四”以來的文化轉型從根本上說不同于以往中國歷史上的任何一次文化轉型①，但歷史是一面鏡子，認真研究文化轉型與中國古代文論嬗變的關聯，探究其中的規律，對我們目下正在研究探索的中國古代文論的現代轉換，對于重建中國文論話語都具有十分重要的借鑒意義。

中國古代文論的研究，經過幾代人若干學者的努力，取得了豐碩的成果。無論是史的源流清理，還是範疇概念、單個文論家和文論著作的局部研究，抑或是用現代文學觀念對古代文論進行整合重組都達到了一定的深度與廣度。然而，以中國古代文論之豐富燦爛、博大精深，竟然不能滋養出自立于世界當代文論之林的具有中國民族特色的文藝理論，“在當今的西方文論中，完全沒有我們的聲音。二十世紀是文藝理論風起雲涌的時代，各種主張和主義，争妍斗麗，却没有一種是中國的……中華的文評家也無人争取到國際地位。”② 季羨林先生也深有感觸地指出：“西方文藝理論體系……主宰着當今世界上的文藝理論走向，大有獨領風騷之勢。新異理論，日新月異，令人目眩心悸。東方學人，邯

① 這一點目前學術界正進行熱烈討論。“五四”文化轉型的特點是在心理上、認識上、行動上對中國文化傳統的基本否定與對西方文化的全盤接受，儘管其間的情況也較複雜，但“西化”是其主要傾向。傳統血脉的中斷，中國現當代文化、文論的嚴重“失語”都與此有關。

② 黄維梁《〈文心雕龍〉“六觀”說和文學作品的評析》，載《北京大學學報》1996年第3期。

鄲學步，而又步履維艱。西文文藝理論，真彷佛成了天之驕子了。”“反觀我們東方國家，在文藝理論方面，噤若寒蟬，在近現代没有一個人創立出什麽比較有影響的文藝理論體系，王國維也許是一個例外。没有一本文藝理論傳入西方，起了影響，引起轟動。在無形中形成了一股崇洋媚西的氣氛。”[①] 造成這種局面的原因當然比較複雜，但同時也意味着我們的古代文論研究仍須深入，再上新臺階。

中國古代文論作爲中華傳統文化的重要組成部分，其深層結構植根于中華文化的土壤之中。從文化探源的角度來研究古代文論，常能直截根源，從根子上挖掘出生長及發展變化的深層原因，從而能更好地把握古代文論發展的内在精神與運動規律，更深刻地認識到中西文論的異同與各自的民族特色。本課題即想在這方面作一些努力與嘗試。

從文化轉型角度研究審視中國古代文論，能使我們對某些重要問題作新的思考，並且得出更切近客觀實際的結論。

一、對累積進化文學史觀的反思

受達爾文生物進化論的影響，在人文社會科學的研究中也普遍存在着一種累積進化的“共識”，中國文學史與文學批評史的研究也是如此。似乎隨着歷史的發展、人類文明的進步，表現人類情感與心靈的文學也在不斷發展和進步。文學的技巧與成就都是今勝于古，都是“踵事增華、變本加厲”，這似乎成爲不以人們的意志爲轉移的“客觀規律”。世間萬事萬物都要經歷一個從稚拙到成熟、從低級到高級、從簡單到複雜的發展過程，文學自

① 曹順慶主編《東方文論選·序》第1—2頁，四川人民出版社，1996年版。

然也不例外。這樣一些觀念已深入人心，成爲常識，成爲人們著論立説的不證自明的“根據”（或稱“預設”）。人們從來就没有懷疑過這樣一些思想觀念爲何取得了不證自明的“根據”之權威，亦未能將這些“公理”放到中國文學與世界文學的發展史中加以細心的對比、檢驗，于是對文學的累積進化發展觀深信不疑。

然而，事實果真如此么？

中外文學史上的許多偉大作家成爲後世永遠不能超越的天才，文學發展中的某個歷史時期成爲後世永難超越的高峰，某種文學樣式在盛極一時而成爲後世楷模之後就很快地衰微而難于爲繼，某種文學品類（如中國的六言詩）雖有着與其他品類一樣的發展條件但却始終未能得到發展。這一系列的問題决非用文學的進化發展觀能予以滿意的解答。它們雖不足以徹底顛覆文學進化發展的觀點，但却對這種觀點提出了非常大膽的質疑。

然而，文學的發展究竟是怎樣的呢？難道我們能發現另外一種文學發展觀嗎？當然不能！我們在此衹是嘗試着從另外的角度對這一權威命題進行思考。馬克思在《政治經濟學·導言》中説：“關于藝術，大家知道，它的一定的繁盛時期不是同社會的一般發展成比例的，因而也不是同仿佛是社會組織的骨骼的物質基礎的一般發展成比例的。例如，拿希臘人或莎士比亞同現代人相比。就某些藝術形式，例如史詩來説，甚至誰都承認：當藝術生産一旦作爲藝術生産出現，它們就再不能以那種在世界上劃時代的、古典的形式創造出來；因此，在藝術本身的領域内，某些有重大意義的藝術形式衹有在藝術發展的不發達階段上纔是可能的。如果説藝術本身的領域内部的不同藝術種類的關係中有這種

情形，那末，在整個藝術領域同社會一般發展的關係上有這種情形，就不足爲奇了。困難衹在于對這些矛盾作一般的表述。一旦它們的特殊性被確定了，它們也就被解釋明白了。”[①] 這是衆所悉知的馬克思關于藝術生產與物質生產發展不平衡的著名論斷。我們感興趣的是馬克思在此不僅深刻論析了精神生產並非隨物質生產的發展而發展的“不平衡”關係，而且在下文中他還論述了某些藝術樣式與特定的文化形態與結構緊密相聯，也就是説，他也並非籠統地認爲文學藝術的發展總趨勢是日益進化進步的。他認爲“希臘神話不衹是希臘藝術的武庫，而且是它的土壤。”“任何神話都是用想象和藉助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，隨着這些自然力實際上被支配，神話也就消失了。”（同上）質言之，文化發展的某些歷史時期特别適宜並促成了某些藝術樣式的繁榮。文學累積進化發展觀的偏失就在于過于概括籠統地看待文學的發展變化，而没有細致翔實地考察不同文學種類發展的差異性與不平衡性。就某種文學樣式而言，説它在一定的發展周期内經歷了一個發生、發展、壯大、興盛到衰微的歷史過程，當然是正確的，如中國的戲曲，經過宋元的發展，到明清達于極盛，而在現當代則由于西方戲劇，特别是影視文學的衝擊而趨于衰微；中國的詩歌經過《詩經》、《楚辭》以來的長期藝術積累，到魏晋南北朝得到較大發展，到唐宋達于極盛，此後便逐漸衰微，這其間又經過了由古體至近體，由詩而詞而曲，由四言、五言而七言的錯綜複雜的種種流變。每種文學樣式的發展，都有它大致的周期。在它發展上升的時期，前人的經

---

① 《馬克思恩格斯選集》第二卷第 112—113 頁。人民出版社 1972 年 5 月版。

驗積累，技巧的踵事增華，一句話，累積的、進化的發展態勢至爲明顯。然而到了它的轉折退化期，則前人的經驗技巧反而成爲艱難前行的沉重負擔。如果我們再目之以“累積進化”，就不符合歷史事實了。如果我們把文學的發展看成一條由不同文學樣式及要素紐結而成的歷史長繩，我們可以看到，它的粗細並不均勻，這就是文學發展中不同歷史時段的有盛有衰。如果我們把這長繩在不同的紐結上各切下一片（在理論上與思維中）來分析，亦可看到其構成要素（文類、風格、題材、技巧）也有很大的不同。有些要素在前一段中比較彰顯突出，而在後一段或後幾段中漸趨纖細，以至消失；有些要素則在前一段中細弱幾不可辨，但愈到後來愈粗壯醒目。也就是說，在文學的發展中，許多創作經驗與技巧由于文類的衰微與文化的斷裂而喪失了歷史承傳，它們並非“累積”式地發展。在某種文化形態與結構中，某些文學樣式可能會得到便利的條件而特別發達，而其他樣式則會受到抑制、排擠而漸趨衰微。這就是文學發展的歷史。也就是在這種意義上，我們贊同“一代有一代之文學”的文學發展觀，而對文學在累積中進化發展的觀念產生了懷疑。

文學不總是在經驗、技巧的累積中進化和進步的，許多文學樣式僅在某些特定的時代繁榮而臻于極致，然後便衰微消失便是明證。如果文學真是累積進化的，那麼許多偉大的文學時代與作家作品就不會成爲高不可及的範本而令後人夢牽魂縈、無限緬懷。在文學發生發展的歷史中，有些文學樣式興起、繁盛，有些則衰微、沉沒。《詩經》中的許多意象在後來的詩作中不復出現，《楚辭》中對女性形貌神情的細膩描繪與贊美没有得到承傳，六言詩雖起源較早，但却一直未得到發展，宋人詩歌中缺乏慷慨激

昂的邊塞詩與深情纏綿的閨怨思婦之作。這種種現象都不能證明文學的總趨勢是發展進化的。這種種現象都涉及到文化轉型中的文化斷裂問題。文學的發展進化觀過份看重了文化史上的承傳而無視斷裂。文學史研究中總在探究某一文學現象出現或者繁榮的原因，而沒有追問某種“文學事件”不發生或衰亡的原因。存在的都是合理的，因爲“存在”本身就是“合理”的理由，然而却很少有人問“可能的”爲什么不能變爲“存在的”，難道是因爲不“合理”嗎？看來事情遠非如此簡單。

從文化轉型的角度能使我們對某些文類的興衰遞變的現象作出更深層的闡釋與說明。縱觀中國古代的五次文化轉型，在某種文化形態與結構中都有某一種或幾種文學樣式特別發達，如兩漢的賦與史傳文，魏晋南北朝的五言詩與駢體文，隋唐五代的近體詩與包括傳奇、俗講、變文在內的俗文學，宋元文化中的詞與曲（散曲與雜劇）、明中葉以後的小說與戲曲，這既有每種文學樣式發展的自身規律在起作用，同時又與文化構成的諸多要素正好適應、推進了此種文學樣式的發展有關。文化轉型既然是一種新的文化建構與組合，實質上也就是一次新的文化選擇。既是選擇就必然有繼承、有揚棄，當然也有結構發生變化后的增生。在文化選擇中當然也包含着文學的選擇，在揚棄中當然也有着對文學樣式與因素的揚棄。比如隋唐五代文化在許多方面之所以反對魏晋六朝（華麗文風、駢文、宫體詩，甚至士人的生活態度與思維、著述方式）而取法先秦兩漢（散體文、高度集權、對歷史社會之“道”的主動擔當），就是一種文化選擇。在這樣一種選擇中，許多文化因素得到了承傳且發揚光大，如在“永明聲律論”基礎上發展了極其輝煌的近體詩，在志人志怪小說的基礎上發展了唐傳

奇及其他俗文學樣式。然而在選擇中也發生了文化斷裂。隨着作詩技巧的日益精巧與成熟，文學感覺的日益細密，漢魏六朝詩歌中那種樸拙而元氣淋灕，粗糙而生氣逼人的自然質樸之美逐漸喪失，詩歌的風格氣韵變得愈來愈纖弱乏力。而隨着子家精神的喪失，唐人也大都缺乏魏晉六朝文化中那種注重體系建構與理論思辨的興趣與熱情（參看第四章第四節），致使唐代在文學創作盛極一時的同時，留下了理論創造不足的歷史遺憾。因此我們説，某種文學樣式的興衰嬗變，與文化轉型有關係，與文化選擇中的繼承、揚棄與增生亦極有關係。這一點，我們在論述魏晉南北朝小説的興起以及明中葉後以戲曲小説爲主要樣式的俗文學的興盛時將作較詳盡的論述，在此可不多論。文化轉型與文學樣式的關係可概括爲三種情形：（1）文化轉型産生了新的文學樣式，如賦之于兩漢，駢文之于魏晉六朝，這是一種在文化新結構中的“文化增生”；（2）文化轉型使舊有的文學樣式高度發展與繁榮，這在中國文學史上最爲普遍，如唐之詩、宋之詞、明清之戲曲小説都是其例，這是一種文化發展中的承傳；（3）文化轉型使得某些舊有的文學樣式趨于衰微、甚至漸漸消亡（當然是在一種較爲宏觀的意義上）。如四言詩在魏晉以後便逐漸衰微，“鋪採攡文，體物寫志”，動輒數千言的漢代大賦自魏晉以後亦逐漸衰落，雖偶有作者（如左思的《三都賦》），但那衹是一種例外，而非常態，並不能代表此種文類發展的一般趨勢。這是文化轉型中發生的文化“斷裂”。當然，由于文化轉型不止一次，在文化的繼承中也會發生一種“遥接”的現象，也就是説，在上次文化轉型中斷裂了的文化因素也許會在以後的文化轉型中，由于“文化語境”的某種相似而得到跨越歷史的承接與繼續。如宋明理學對魏晉玄學

的繼承與運用（更多的是在思辨方法上）就是跨越了隋唐五代而得以實現的（當然宋明理學也吸取了禪宗與道家的許多思想方法）。這就是我們對文化轉型與文學體制樣式關係的基本看法。因其有“斷裂”現象發生，我們纔認爲文學的發展並非總是累積進化的。文學並非一個籠統的概念，它是由不同的文類體制、作家作品組成的無比豐富生動的世界，文學的要義在于創新，而作爲一種需要高度智慧與心靈活動的文藝創造，今人並非就一定能勝過古人。那種認爲科學技術越昌明發達，精神生産（包括文學藝術）就越淪落衰微的看法當然不對，但認爲文學藝術的發展總是不斷進化、前進（其必然的結論是不斷繁榮，成就越來越輝煌）的觀念確實值得我們加以認真反思。

那麼，對累積進化文學史觀的反思與我們對中國古代文論發展嬗變的研究有何關係呢？當然是有關係的。這種關係可以概括爲如下幾個方面：

（一）文論作爲對文學創作的理論總結，作爲觀念化的、理論形態的産物，它的發展與流變總是受着文學創作的許多制約（當然也有自身的規律在起作用，與文學創作不同步甚至會出現種種“不平衡”的複雜狀況）。與文學的發展並非總是累積進化同理，文論的發展也並非總是不斷趨于深刻、精密與完滿。它作爲文化大系統之内的一個子系統，其發展變化與文化的形態及結構亦極有關涉，在文化轉型中同樣存在着繼承、斷裂與增生等情況。

（二）文學理論在思想觀念、致思方式與文本樣態上更多地受到特定時代學術文化的影響，它言説的對象雖仍是文學，但在表述形態上却是遠離文學的，因爲文學作品的具象化與文論著作

的析理論辯是兩種全然不同的言說方式。因此之故，哲學、宗教、倫理對文論的影響似乎更爲直接。劉勰《文心雕龍》之于玄學、佛學，《滄浪詩話》之于禪宗，翁方綱“肌理説”之于乾嘉考據樸學皆是其中顯例。比如“體大慮周”、“籠罩群言”的《文心雕龍》就是在魏晋南北朝重文學、尚審美、好玄思、講體系的學術文化環境下産生的。隋唐五代文化由于形態與結構發生了變化，已失去了産生《文心雕龍》之類著作的文化“語境”，故而使得這部偉大的著作“空前絶後”。魏晋南北朝是中國文學史上“文學自覺”的時代，同時也是中國古代文論發展的高峰。而這座高峰的突然拔地而起，高不可攀，似乎並没有經過太長時間的累積與準備。如果用文論也是累積進化的觀點視之，似乎在以後要出現更多更高的“高峰”纔合理。然而，這樣的高峰畢竟没有再出現過，它竟然成了後世永遠高不可及的範本，這其中固然有多方面的原因，但似乎也衹有用特殊歷史時期的文化結構、形態以及文化轉型中的文化斷裂纔能得到較爲合理的解釋。

二、中國文學批評史的分期

按中國歷史上的文化轉型來進行中國文學批評史的分期似乎更符合文論發展的客觀實際，也更能清楚地認識中國古代文論發展的内在軌迹。中國文學批評史的分期，諸家略有不同，但大多是按時代（朝代）來劃分的。如郭紹虞《中國文學批評史》“緒論”中認爲：“中國文學批評的發展大致可分爲三個時期：一是文學觀念演進期（從周秦到南北朝）；二是文學觀念復古期（從隋唐到北宋）；三是文學批評完成期（從南宋到鴉片戰爭）。”且認爲第一期偏于從形式上去認識文學，第二期偏于從内容上認識文學，第三期以文學批評理論爲中心，而文學觀念衹成爲其中内

容之一。但在具體論述時則又爲了“不致獨立地看問題”而按一般文學史的分期來論述；敏澤《中國文學理論批評史》則依據時代分爲先秦、兩漢、魏晋南北朝、隋唐五代、宋金元、明清、舊民主主義革命時期七段；復旦本《中國文學批評通史》（包括三卷本《中國文學批評史》）、蔡鐘翔等《中國文學理論史》分爲先秦兩漢、魏晋南北朝、隋唐五代，宋金元、明、清、近代等七個時期；張少康《中國文學理論批評發展史》主張分爲兩個階段，五個時期。即：

一、古代①先秦——萌芽産生期

②漢魏六朝——發展成熟期

③唐宋金元——深入擴展期

④明清——繁榮鼎盛期

二、近代：中西結合期

曹順慶先生主張分六期：①先秦：奠基期；②兩漢：扭曲期；③魏晋南北朝：更新期；④唐宋：復古期；⑤元明清：多元並立期；⑥近代（王國維以後）：改道期[①]。這種種的分期都有這樣那樣的道理與依據，但似乎都未能着眼于從整個文化格局中看文論的發展變化。故本論文從文化轉型角度研究中國古代文論的發展嬗變，也許能對中國文學批評史的分期、探究古代文論的内在運行軌迹與發展規律提供一種新的參照。如認爲魏晋南北朝文化轉型開始于東漢中葉以後，宋代文化轉型肇端于中唐的貞元、元和之際，明清文化轉型應從明中葉算起等等。當然，在具

① 詳《中國文論的發展特徵》，載《東方文論選》第913—935頁，四川人民出版社，1996年。

體論述中，爲了照顧習慣，則仍冠之以朝代之名。

三、延續、斷裂與增生

文學理論作爲整個文化大系統中的一個子系統，作爲精神文化的重要組成部分，它與其它文化因素便構成了不同層次上的複雜關係。第一，從物態文化層面上看，作爲觀念形態的文論，歸根到底是一定社會物質形態，一定的社會經濟基礎，一言以蔽之，一定的社會存在在文學理論家頭腦里的反映。文學創作反映表現社會生活，文學理論又是對文學創作的理論概括與總結，這其間從社會生活到文學創作再到對創作的理論總結，已經過幾次轉換，這就使得文論與産生它的社會經濟基礎之間的關係變得模糊不清，至多衹構成一種間接關係。也就是説，社會經濟基礎的變化，並不能直接迅即地反映到文論中；第二，就制度文化層面看，衹有某些方面與文論關係較緊密，如隋唐開始的科舉制度，宋代的重文政策等，而這些方面也衹有通過對文人的心態及創作的影響，纔最終在文論中得到反映，故仍是一種間接的關係；第三，就精神文化層面各意識形態而言，它們與文論處于同一個層面，彼此間的影響與制約關係當然要直接得多，但各意識形態與文論的關係，其遠近親疏仍有不同。一般説來，文論作爲民族審美心理、好尚的理論形態，它與哲學和宗教的關係最爲密切。正如宗白華所言“哲學求真，道德或宗教求善，介乎二者之間表達我們情緒中的深境和實現人格的諧和的是‘美’。文學藝術是實現‘美’的。文藝從它左鄰‘宗教’獲得深厚熱情的灌溉，文學藝術和宗教携手數千年，世界最偉大的建築雕塑和音樂多是宗教的。第一流的文學作品也基于偉大的宗教熱情……文藝從它的右鄰‘哲學’獲得深隽的人生智慧、宇宙觀念，使它能執行‘人生

批評'和'人生啓示'的任務。"① 但與科學等則關係較遠;第四,也是最重要的,那就是文論的發展變化有其自身的規律與內在邏輯,它有如一個圓滿自足的小宇宙,雖受社會文化大宇宙的影響,但亦有其本身的獨立性。我們考察文化轉型與文論嬗變的關聯,既要注意作爲文化組成要素之一的文論必將隨着文化系統內部各層次、結構、要素的重新組建而發生變化,呈現出不同樣態的"變"的一面,同時也要觀照文論發展自有規律,自循軌轍的"不變"的一面,即嬗變的外因與內因,用一個更醒目的説法,那就是"延續"與"斷裂"。縱觀中國古代文論在各文化轉型期的嬗變,我們發現"延續"是主要的,這是由中華文化系統的穩定結構所決定的。中華文華傳統歷經數千年,無數王朝在其間亂紛紛你方唱罷我登臺,演出過一幕幕興衰存亡的歷史悲喜劇。接受過外來文化的浸染(印度佛教及近代以來的西方文化),且少族民族兩度入主中原(元朝和清朝),但其中一以貫之的東西却始終保持不變。如人與自然關係中的"天人合一"觀念,宗法——專制社會結構下的倫理——政教型文化範式,爲人行事中的中庸之道,思維特徵上的偏重直覺感悟,宗教觀念中的此岸彼岸一體,生活觀念上的安土樂天,對人格養煉的高度重視與自覺,家國一體的群體意識,慎終追遠的懷古崇古心理等等,這些,文化史專家們已從不同角度作出了多方面的論斷。正是這樣一些或曰民族性格,或曰文化特徵,或曰傳統要素的東西,使得中華文化一脈相承,綿延數千年而在不斷的自我調節、吐故納新中常葆活力。我們討論"文化轉型",指的是中華文化傳統內部

① 《美學散步》第 24 頁。

由于各種因素的交相作用，有時是受到外來文化的影響與激發所發生的形態變化。正如某人從生到死還是某人，但其間必然要由嬰兒到少年，到青年，到壯年，到老年一樣，雖然某人還是某人，然而各時期不論是外在的體貌特徵還是內在的心理思想總是要發生某些變化，祇不過這些變化是在保持某人爲“這一個”，絶不會混同于他人的前提下發生的。中華文化的這種穩定結構就決定了文化轉型中文論嬗變的主要方面是“延續”。舉例來説，自漢代“罷黜百家，獨尊儒術”後，儒家思想也就成了此後中國封建社會的統治思想，儘管其統治的强度、範圍在不同的時期和朝代有所消長變化，但與其他思想相比，儒家思想文化始終是漢代以後中國封建社會的主流文化，這却是一個不争的事實。與此相一致，儒家的政教倫理型文論也始終成爲以後各時期主要的文學理論（魏晋南北朝算是例外）。漢儒以“美”、“刺”二端論《詩》，以經義作爲評判所有學術與文學的標準自不用説，即使在思想大解放，形成多元文化格局的魏晋南北朝時代，儒家文論也仍有市場，如裴子野的復古文論，劉勰文論中的儒家思想等。此後，隋代王通的文論，唐代韓柳“古文運動”的文論（包括前驅者們的文論），白居易“新樂府運動”文論，晚唐陸龜蒙、皮日休等人的文論，宋代歐蘇等人“詩文革新運動”的文論，理學家的文論，明清顧、黄、王三大思想家的文論，以及“格調説”、“肌理説”、“桐城派”的文論等，都打上了儒家文論的鮮明印記。然而，文化轉型中的文論嬗變又表現出“斷裂”的一面。既然經過“轉型”的文化前後呈現出不同的樣態面貌，那就説明除了延續、新變外，前期文化中的某些特徵發生了斷裂，文論的情况也是如此。如在漢代文化轉型中，由于儒家獨尊、排斥其他子家，

早已在《莊子》中開啓出來的追求自由的精神，“心齋”、“坐忘”的通于藝術思維的方法，歸化山林自然而可能導致把自然山水作爲獨立審美對象的路徑，在漢代都基本斷裂，因而使漢代文論幾乎成了儒家政教倫理、强調政治社會功用的一家獨霸與獨白。再如經隋唐的文化整合，儒家文化主流地位得以恢復，在開放兼容的文化氛圍與昂揚蓬勃的時代精神刺激下，隋唐文化藝術燦若星辰，艷若桃李，彬彬之盛，陵轢百世。但于此同時，由于對六朝駢偶綺麗文風的過分否定，潑“臟水”時連孩子一同倒掉，就使得《文心雕龍》那樣注重思辨，講求理論體系建構的詩學路徑發生了斷裂。因爲《文心雕龍》也是用“綺麗”的駢文寫成的，且對魏晋以降的“緣情綺靡”與“貴巧尚妍”基本上持肯定態度，即僅從形態上看就自然在隋唐古文家（主要是韓柳）的反對之列。唐人文論觀點中多有承襲《文心雕龍》者，但却很少有人正面提及，如韓柳“古文運動”大講“文道”，而給人的印象似乎是繞過了劉勰“文道論”而直承秦漢荀子、揚雄等人，即爲其中顯例。《文心雕龍》之所以空前絶後，原因固然很多，但文化轉型後某些文化因素的斷裂，不能不是其中重要原因之一。我們所説的文化“斷裂”具有兩層含義：一是就經過轉型的前後兩期而言，前一期的某些文化因素針對後一期來説發生了斷裂；但再經過一次文化轉型又可能得到接續承傳。如前言先秦文化中《莊子》的諸多文論思想，在漢代發生斷裂，然而却在魏晋南北朝及以後發揚光大，影響深遠，成爲中國古代文論中研究文學内部規律的重要思想來源。二是指元典中的某些思想，由于在文化定型期即遭到排斥而長久湮没無聞，致使民族文化中某種可能的走向被堵死。如作爲先秦顯學之一的“墨子”思想，其中有重科學知

性、善邏輯推理、究名實之驗的致思方式。由于漢代的獨尊儒術而排斥諸子，《墨子》自然也在“異端”之列而遭拒斥，致使中國文化中重邏輯分析、重自然科學的走向斷裂。之後《墨子》長期淹没無聞（晉代雖有人研治《墨子》，但似乎並未引起太大反響），直到清人孫詒讓精心整理後其面目纔彰顯于世人之前，梁啓超等改良派人士纔從其中發現了“偉大的平民思想”，科學家們也纔驚嘆于它的科學見解，中西文化比較者們也纔發現中國元典的文化基元中原來也有着與西方亞理士多德相近的致思方式與文化走向。歷史不能假設。在人與文化的交互關係中，最終是人選擇文化，文化究竟衹是人爲了達到生存目的而選擇的一種工具，工具最終衹能爲實現目的服務。馬克思說：“理論在一個國家的實現程度，决定于理論滿足于這個國家的需要程度。”① 漢代之所以選擇儒家而不是其他作爲統治思想，主要由當時的客觀現實所决定，也是某種歷史的必然。但從文化“斷裂”角度來探究中國文化與文論，確實能從根源來認識許多問題，也有助于對古代文論研究的深入。

除了“斷裂”與“延續”之外，我們在考查文化轉型與文論嬗變關係時還應當注意一種“增生”的情况，即經過“轉型”後的新時期（階段）中，與上一時期相比，在文化與文論中出現了某些新的東西。這些新東西的出現既可能是轉型中不同文化要素重構重組後産生的結果，也可能是受外來文化影響的結果，正是有了這些“增生”的新要素，纔使得後一時期的文化與前一時期相比具有了不同的樣態面貌。如中國古代文論中的核心範疇“意

① 《馬克思恩格斯選集》第一卷第10頁，人民出版社，1972年版。

境”，儘管其端倪在南朝劉勰《文心雕龍·隱秀》、鍾嶸《詩品序》中已隱然可見，但直到唐代王昌齡、劉禹錫，特別是到了司空圖纔發展成熟，又經過後世無數的創作與理論探索，最後發展爲王國維《人間詞話》中的“境界”説。“意境”理論成熟于唐代並不是偶然的，除了它的構成要素早已隱含于中國文化土壤之中（如《周易》中的“辭”、“意”、“象”關係的命題，《莊子》中的“得意忘言”之論以及魏晋玄學中的“言意”之辨，劉宋以來山水詩的發達，引起人們對情景關係的關注以及上文提到的劉勰、鍾嶸對此問題的注意等）外，唐時標志着佛教正式中國化的禪宗，對它的影響激發也是重要原因。再如宋明理學的出現，既是重新接續恢復先秦儒學中思孟學派心性理論的結果，同時也有着對禪宗的大量藉鑒與涵化。這樣看來，文化（文論）中的“增生”現象既有外部原因，也有内部原因，這需要我們在研究中仔細辨識。從文化轉型角度看，“增生”（或稱“新變”）現象甚至比“延續”與“斷裂”更爲重要，因爲它使轉型前後期的文化“舊貌”“新顔”，判然有别。

本文題爲“文化轉型與中國古代文論的嬗變”，主要想解决的是文化轉型與文論嬗變的關係、在文化轉型大背景下文論發展變化有着怎樣的規律？文論史上的“延續”、“斷裂”以及“增生”有着怎樣的機制與内外原因等問題，從而從文化探源的角度使古代文論中的某些問題研究更加深化，也爲正處于文化轉型期中的中國文論重建提供某些參照與思考路向。但是，“文化”概念至大無外，即便我們僅把它定位于“精神文化”層面，亦覺内容繁多，關係複雜。且從此期文化“轉型”到彼期，必然伴隨着若干的轉型特徵，而這些特徵與文論都會有或遠或近，或多或少

的聯繫，如全面加以論述，則勢必又等于重寫一部中國文學批評史，而這樣的工作前賢已做得很多很好。因此，本文在撰寫中衹能于每段轉型期抓住一兩個最能彰顯“轉型”特色的問題來加以研究，對于其他諸多方面，衹好略作概述。此外，如某一轉型期與文論關涉較深的重要方面前賢已多有論述研究，則選一兩個別人忽略或較少涉及的問題加以研究，通過散點透視，亦可使研究日臻完善和深入。此課題内容多、時間跨度大，且屬初創性工作，挂一漏萬，在所難免；立論偏頗，亦屬有因，請方家同仁不吝賜教。

第二章　從百家爭鳴到一家獨尊

博大精深、源遠流長的中華文化奠基于先秦。到了春秋戰國時期，隨着奴隸制的崩潰與封建地主階級的興起，生産關係發生了重大變化。在急劇的社會變革中，“士”階層開始形成並主動承擔起文化創造與文化傳播的歷史使命。他們代表不同的階級、階層或社會集團的利益，紛紛著書立説、互相辯難，從不同的視點觀察思索社會歷史、宇宙人生，並用如椽巨筆抒寫表達自己的深刻洞見與睿智哲思。一時之間，諸子横議、百家争鳴，各種學派與思想碰撞交融，各種理論與主張争奇斗艷，形成了中國文化發展史上的第一次高峰，爲中國文化的發展與走向，開啓了無限豐富的可能性。其學術思想之自由、理論創獲之豐碩、批判反思之深刻與探索創新之大膽，實爲後世文化發展史上所罕見，因而成爲後人無限緬懷與稱羡的高峰。可以説，以後中華文化思想武庫中豐富多樣的思想理論，皆肇端于先秦文化，特别是諸子百家的學説。中華文化，在其初始階段，就顯示出旺盛的創生力與宏闊開放的氣度，這種生生不已的“天地大德”與消納萬有的寬廣胸懷，奠定了中華文化的基本精神與格局。

公元前 221 年，秦始皇統一六國，建立了强大而專制的秦王

朝。由于峻急嚴酷的統治，赫赫揚揚的秦朝帝業，僅維持了十餘年就被不堪殘暴統治揭竿而起的農民起義所摧毀。公元前 206 年，劉邦擊敗項羽，建立起新的統一封建王朝——漢朝。經過半個多世紀的發展，到了漢武帝劉徹（前 140～前 86 年在位）時，爲了鞏固大一統的封建統治，採納並實行了“罷黜百家，獨尊儒術”的思想文化政策，于是，兩漢文化與以諸子百家爲主要內容的先秦文化相比，不論內在結構還是外在風貌都發生了明顯變化，體現出鮮明的時代特徵，形成了中國歷史上第一次文化轉型。與這種文化轉型相一致，兩漢文論作爲文化大系統中的一個子系統，在自律與他律的交互作用中，也發生了一系列變化，與先秦文化相比而顯示出不同特色，染上了濃厚的倫理政教色彩。

第一節　漢代文化轉型概述

一、從百家爭鳴到一家獨尊

德國學者卡爾·雅斯貝爾斯在其《人的歷史》中稱以公元前 500 年爲中心——從公元前 800 年到公元前 200 年爲人類歷史上的“軸心時代”。並稱：在這一時期充滿了不平常的事件，在中國誕生了孔子和老子，中國哲學的各派別的興起，這是墨子、莊子以及無數其他人的時代。……這個時代產生了所有我們今天依然在思考的基本範疇，創造了人們今天依然相信的世界性宗教。……人竭力想規劃和控制事件的發展，第一次想恢復或創立一些稱心的條件。思想家在盤算人們怎樣能夠最好地生活在一起，怎

樣纔能更好地對他們加以管理和統治。這是一個革新的時代[1]。在中國文化史上，春秋戰國時期，正是這樣的“革新時代”、“軸心時代”，是一個“需要巨人而確實出現了巨人”（馬克思語）的時代。“中國文化鮮明的人文主題在這一時期確定；以注重對認識對象的直覺體悟和整體把握爲特徵的思維方式在這一時期建構；重倫理道德、重個人修養、重實用理性的價值判斷標準在這一時期樹立；士人集團在這一時期集結；‘有容乃大’、‘和而不同’的文化包容機制在這一時期形成。”[2] 而在諸端之中應特别指出的是：這是一個充滿了學術自由民主精神的時代。儒墨雖互相攻訐，不害其同爲顯學；儒道一入世、一出世，一主張仁義禮樂，一倡言摒棄人爲之“僞”，追求人的自然本性與精神之絶對自由，二者勢如水火，互不相容，然却能並行不悖，各自發展；法家視儒者爲社會蛀蟲（韓非《五蠹》），極盡攻擊誹謗之能事，儒家攻擊法家的“霸道”、嚴刑峻法等爲“不義”，但亦不妨礙二者的互相吸納與融合（如荀子的融法于儒）。總之，先秦諸子各家思想有矛盾斗争，也有消納交融，從總體上看呈現出一種多元發展的格局，各派思想的對立、互補與交融，形成了當時學術文化的百家争鳴、百花齊放，爲中華文化的發展變化開啓出多條可能的路徑。百家争鳴局面之所以形成，除了當時社會經濟等方面的原因外，從學術文化方面看，則是因爲“禮崩樂壞”，即章學誠所謂官師政教合一的古代王官之學被打破，從而由“學在官府”發展到“學在民間”。《莊子·天下》論述了百家騰涌的原因

① 詳見《現代西方史學流派文選》，上海人民出版社，1982年版。
② 馮天瑜等著《中華文化史》第339—340頁，上海人民出版社，1990年8月版。

及其特色:

> 古之人其備乎? 配神明、醇天地、育萬物、和天下, 澤及百姓。明于本數, 系于末度, 六通四辟, 小大精粗, 其運無乎不在。其明而在數度者, 舊法世傳之史, 尚多有之。其在詩、書、禮、樂者, 鄒、魯之士, 搢紳先生多能明之。……其數散于天下而設于中國者, 百家之學時或稱而道之。天下大亂, 聖賢不明, 道德不一, 天下多得一察焉以自好。譬如耳目鼻口, 皆有所明, 不能相通。猶百家衆技也, 皆有所長, 時有所用。雖然, 不該不偏, 一曲之士也。……天下之人, 各為其所欲焉以自為方。悲夫, 百家往而不返, 必不合矣。後世之學者, 不幸不見天地之純, 古人之大體, 道術將為天下裂。

所謂"道術將爲天下裂"指的是三代以來所謂王官之學的禮樂傳統在急劇的社會變革中失去了統治地位, 諸子"多得一察焉以自好", 分别從不同角度, 採取不同態度對禮樂傳統進行挑戰、質疑與更新, 形成了思想文化的彬彬之盛。余英時先生援據韋伯 (Max Weber) 及帕森思 (Talcott parsons) 的理論, 稱諸子對三代禮樂傳統的變革爲"哲學的突破" ("Philosophic breakthrough")[1], 並且認爲"以儒、墨、道三家與當時的禮樂傳統之間的關係而言, 儒家可以説是賦予禮樂以哲學的新解, 道家追求

① 詳見《士與中國文化》第 26 頁以下, 上海人民出版社, 1987 年 12 月版。

一個超越禮樂的境界，但墨家則不免與禮樂發生正面冲突。”[①] 余氏所論頗爲有據，但在此還可再進一解：諸子思想内容繁富，有宇宙論、政治論、思維認識論以及倫理道德論等等。就儒道墨三家而論，則儒家始終代表着一種在朝者、統治者的理論，而道墨思想則表現出在野者或被統治者的色彩。儒家思想强烈的政治功利色彩即使在先秦時代即已彰顯著明。

據班固《漢書·藝文志》，所謂的“諸子百家”，實際上有九流十家，即儒、道、法、墨、名、陰陽、縱横、農、兵、小説，其中尤以儒道兩家對中國文化影響巨大。對諸子各家思想進行詳細的條理詮評，已有豐富的研究成果與論著，亦非本論題的任務。此處主要從宏觀角度説明後來成爲中國封建社會二千餘年統治思想的儒家學説，在春秋戰國百家争鳴之時，僅爲衆多學派中的一家而已，雖其著述數量、後繼力量及影響的力度到了戰國末年，已呈現出陵跨其他諸家的態勢，但其排斥異端的文化霸權意識因爲没有適宜的氣候與條件，並未充分顯示出來，在秦朝短暫的統治時期，還發生過“焚書坑儒”的歷史慘劇，儒學受到沉重打擊。

公元前 206 年，西漢王朝建立，這是中國歷史上最强大的王朝，華夏民族被稱爲漢族，域外人稱中國人爲漢人都與漢帝國遠播海外、垂譽後世的赫赫聲威有關。它疆域之廣（東——南至海，西到巴爾喀什湖、葱嶺，西南至越南中部，北到大漠，東北到朝鮮半島北部），國力之强大，使它與西方古羅馬帝國並列爲當時世界上最富强繁榮的國家。就精神文化而言，漢帝國在哲

---

① 同上，第 97 頁。

學、宗教、科學以及文學藝術等方面都取得不同程度的成就，特別是儒術的定于一尊以及各種制度文化的建構，使漢代成爲中國傳統文化的定型期，成爲後世歷代王朝取則的範型。認真研究漢代的文化轉型及其文論的嬗變，對我們研究中國歷史上其他幾次文化轉型與文論嬗變的關係，具有十分重要的意義。

兩漢歷經四百餘年，其思想文化也經歷了某些變化而呈現出不同的階段性。在漢朝建立到武帝即位半個多世紀中，漢朝統治者吸取秦王朝“其興也勃焉，其亡也速焉”的慘痛歷史教訓，採取輕徭薄賦、與民休息的統治政策，無爲而治的黄老之術盛行，儒術並不吃香。漢高祖劉邦本人就不喜歡儒生，曾取下儒生的帽子來向裏面撒尿（《史記·高祖本紀》），以表示對儒生的輕侮。權勢很大的竇太后也“好黄老之言，不悦儒術”。漢初諸子之學有短暫的復興，除墨家、名家没有著名代表人物外，各家都還有程度不等的勢力。各家之中，尤以儒家和道家爲盛。儒家代表人物陸賈與賈誼。陸賈著《新語》，發揮“行仁義，法先聖”的儒家政治主張，但他又强調“無爲”，認爲“夫道莫大于無爲。”（《新語·無爲》）説明他的儒家思想已通融于黄老之學。賈誼的思想有融合儒法的特點，他仁義功利並重，既有主張“愛民”的民本思想，又主張把民看成可畏的異己力量加以控制。他的禮制觀念認爲，禮既反映尊卑關係，又反映强弱關係。這種融合儒法的特點也就是所謂的“霸王道雜之”。但總的看來，儒家思想在漢初僅作爲諸家思想中之一家，且影響及在社會政治生活中的作用遠不及由道家派生出的黄老之術。漢初道家思想及黄老之術的盛行，乃是因爲它所主張的“清静自定”，適應漢初休養生息、穩定政治局勢和恢復發展經濟的需要。司馬談在《論六家要旨》中指出：

> 道家使人精神專一，動合無形，贍足萬物。其為術也，因陰陽之大順，採儒墨之善，撮名法之要，與時遷移，應物變化，立俗施事，無所不宜，指約而易操，事少而功多。(《史記·太史公自序》)

這裹描繪的“道家”，當然不是老莊之學，而是以老莊之學爲主而又兼融其他各家思想的“黄老之術”。漢帝國經過半個多世紀的發展與積累，到了武帝時代，出現了“民則人給家足，都鄙廩庾皆滿，而府庫餘貨財。京師之錢累巨萬，貫朽而不可校。太倉之粟陳陳相因，充溢露積于外，至腐敗不可食。衆庶街巷有馬，阡陌之間成群。而乘字牝者儐而不得聚會。守閭閻者食粱肉，爲吏者長子孫。居官者以爲姓號，故人人自愛而重犯法。先行義而後黜耻辱焉。”(《史記·平準書》)的繁盛局面。隨着經濟的發展、國力的增强，漢王朝在政治上的專制進一步加强，“無爲而治”的黄老之術顯然已不適應大一統高度集權的封建帝國的需要，統一思想，把人們的言論行動納入統一規範也就勢所必然，于是雄心勃勃的漢武帝採納了儒生董仲舒“罷黜百家，獨尊儒術”的主張，在思想文化中實行全面專制。春秋戰國以來百家争鳴的活躍自由局面宣告結束，儒家思想從此成爲中國二千餘年封建社會的統治思想。由諸家各道其所道到儒學的一家獨尊，中國文化發生了第一次轉型。《漢書·董仲舒傳》云：“自武帝初立，魏其武安侯爲相，而隆儒矣。及仲舒對册，推明孔氏，抑黜百家，立學校之官，州郡舉茂材、孝廉，皆自仲舒發之。”又《武帝紀》：“建元元年（前140年），冬十月，詔丞相、御史、列侯、

中二千石、二千石、諸侯相舉賢良方正直言極諫之士。丞相綰奏：'所舉賢良，或治申、商、韓非、蘇秦、張儀之言，亂國政，請皆罷。'奏可。"申、商、韓爲法家，蘇、張爲縱横家，儒術剛取得獨尊地位，其排斥異己的文化霸權意識便已彰顯無遺。董仲舒是西漢時期的儒學大師，以精通《春秋公羊傳》著稱。景帝時任博士官，武帝時舉賢良文學之士，他應詔先後三次對策，進獻著名的"天人三策"，建議"諸不在六藝之科、孔子之術者，皆絶其道，勿使並進"(《漢書·董仲舒傳》)。他的學説的核心，就是主張君權神授，主張大一統，從而提出"天人感應"的神學目的論。他説："天者，百神之君也"(《春秋繁露·郊義》)，"唯天子受命于天，天下受命于天子"(《春秋繁露·爲人者天》)。他進而把儒家"三綱"、"五常"等封建倫理視爲"天意"的表現，認爲"天不變，道亦不變"，論證了封建社會統治秩序以及倫理道德的永久合理性。從此，儒家思想成爲裁衡人們一切言論行動、是非善惡的標準。漢武帝實行"獨尊儒術"，其首要措施就是立五經(《易》、《詩》、《書》、《禮》、《春秋》)于學官，設五經博士授徒傳經。各家傳經，皆嚴守家法，並且依經立義，不敢越雷池半步，以致餖飣瑣碎，繁冗之極。幾萬字的經書，可以解釋到上百萬言。例如《書經》大師秦延君，以十多萬字釋"堯典"二字，用三萬字解釋"曰若稽古"四個字，其解經之繁瑣由此可見一斑。不少人從小守一藝，皓首方能窮一經，"這樣又苦又難的經學，太學里却經常聚會着成千上萬的學生，甘願受苦受難從大師受學。因爲士人求利禄，衹有經學是一條主要道路。"[①] 利禄

① 范文瀾《中國通史》，第二册第152頁，人民出版社，1965年版。

之途既開，經學也就逐漸遠離了純粹學術研究的軌道，成爲貫徹圖解統治階級思想意志的工具，而統治者又通過通經舉士的政策，從思想上控制知識分子，以收“天下英雄盡入于吾彀中”之虛譽，滿足其“野無遺賢”的虛榮心。特别到了東漢以後，儒學與讖緯迷信結合，其虛僞神秘的一面惡性發展，以致儒學成爲竊取高官厚禄與欺世盜名的幌子，因而遭到許多有識之士的猛烈抨擊，也就越來越失去其維繫人心世道的力量，這時的儒學已與孔孟的原始儒學面目迥異了。以獨尊儒術爲標志的漢代文化專制政策，嚴重阻礙了學術文化應有的繁榮豐富，禁錮了知識分子的頭腦與創造精神，失落了春秋戰國以來的學術自由精神，使漢代文化從總體上呈現出專制保守與單調教條的特色。兩漢紛紜甚久的今古文經學之争，其實質是一場争奪話語權力的斗争。在儒家獨尊的文化氛圍中，依經立義，一切以政教倫理爲中心的中國文化特徵開始定型，並由此而影響到了精神文化中諸如文學藝術等方面。

二、依經立義的學術範式

“獨尊儒術”表現于學術研究，就是“依經立義”學術範式的確立。範式（Paradigm）也稱範型。依據庫恩的觀點，範型至少包含三個層次：首先是通常意義上的理論與方法，如定律、原理、模型、技術等；其次是社會與心理的層面，包括評價所基于的共同價值觀；第三是最深層的部分，即形而上的層面，如宇宙

觀、自然觀之類[1]。我們這裏所説的"依經立義"的學術範式既包括第一層次的以經爲本,"注不破經,疏不破注"的經學闡釋中具體的體例、操作模式,也包括第二層次的以政教倫理爲依歸的價值認同,當然還包括第三層次,即以孔孟思想爲指導,以契合"聖人之心"爲旨歸的所謂"形上層面"。在"獨尊儒術"下的"依經立義"學術範式,實淵源于儒家創始人孔子。曹順慶先生指出:"這種'讀'、'解'、'述',構成了孔子的解讀模式,這個模式以尊奉經典、效法古人爲圭臬,以對古代典籍的整理解釋爲意義産生的基點,以確立社會秩序和社會規範爲目的,形成了以訓詁解讀、文獻整理解釋爲基礎,以'微言大義'爲意義生長點,以倫理教化爲旨歸的'尊經'文化範式與學術話語模式。而這一模式的建構,就是孔子之所以成爲'至聖'的最根本原因。"[2] 漢儒解經及進行學術研究,就是在效法孔子整理古代文化典籍的基礎上,使這一套方法定型化,同時也教條化了。

漢儒"依經立義"的學術範式大致包括如下内容:

首先是尊經,在思想認識上確認經典至高無上的權威性。"六經"作爲中國文化的元典,其内容頗爲豐富複雜,並非儒家思想所能藩籬。如《周易》是卜筮之書,其中包含有許多遠古的風俗史事;《尚書》爲古代帝王文告訓令的匯編;《詩經》爲詩歌總集,屬文學範疇;"三禮"爲古代(主要是周朝)禮制典章制

---

① 庫思的"範式"理論詳見他的名著《科學革命的結構》(李寶恒、紀樹立譯,上海科學技術出版社 1980 年 10 月版),然而庫恩對"範式"並没有進行完整準確的界定,瑪斯特曼在對《科學革命的結構》中有關範式的 21 種説法進行分析後,把它們歸爲三類:形而上學範式、社會學範式和構成範式。詳黄順基、劉大椿著《科學的哲學反思》第 144—145 頁(中國人民大學出版社 1987 年 3 月版)。

② 《中外比較文論史》(上古時期)第 420 頁,山東教育出版社,1998 年 4 月版。

度及其釋文的匯萃；《樂》爲上古“先王”推行“樂教”的理論專著；《春秋》則爲一般的歷史大事記，但因皆經“聖人”之手，因而變得神聖不可侵犯，一詞一句都隱含微言大義。董仲舒說：“臣謹按《春秋》之文，求王道之端，得之于正。……上承天之所爲，而下以正其所爲，此王道之端云爾。……《春秋》大一統者，天之常經，古今之通誼也。今師異道，人異論，百家殊方，指意不同，是以上亡以持一統；法制數變，下不知所守。臣愚以爲諸不在六藝之科孔子之術者，皆絶其道，勿使並進。邪辟之說滅息，然後統記可一而法度可明，民知所從矣。”（《漢書·董仲舒傳》）司馬遷說：“夫《春秋》，上明三王之道，下辨人事之紀，别嫌疑，明是非，定猶豫，善善惡惡，賢賢賤不肖，存亡國，繼絶世，補敝起廢，王道之大者也。……撥亂世，反之正，莫近于《春秋》。……故有國者不可以不知《春秋》，前有讒而弗見，後有賊而不知。爲人臣者不可以不知《春秋》，守經事而不知其宜，遭變事而不知其權。爲人君父而不通于《春秋》之義者，必蒙首惡之名；爲人臣子而不通于《春秋》之義者，必陷篡弒之誅、死罪之名。其實皆以爲善，爲之不知其義，被之空言而不敢辭。……故《春秋》者，禮義之大宗也。”（《史記·太史公自序》）這樣極力推尊《春秋》無以復加的材料還可列舉很多，對其他經書的吹捧張揚也是如此。漢儒認爲六經字字是真理，文約而指博，已包蘊盡了天地宇宙、社會歷史、平常日用的一切道理。真可謂天不生仲尼，萬古如長夜；世若無經書，則亘古爲茫昧了。一句話，“依經立義”的學術範式首先要求研究者以整個身心對經典完全認同，什麼疑經詰孔則被視爲大逆不道。由此，自由的思想、獨立的思考也就没有存在的理由。兩漢思想界的因循守舊、

缺乏創新皆與此有關。

其次是"述而不作，信而好古"。兩漢的學術著作，大多是以解經述聖的形式出現的。孔子作爲中國文化史上的一代宗師，其一生主要的活動就是整理古代文化典籍，並以之來授徒講學。司馬遷說："孔子之時，周室微而禮樂廢，《詩》、《書》缺。追迹三代之禮，序《書》傳……故《書》傳、《禮》記自孔氏。""古者《詩》三千餘篇，及至孔子，去其重，取可施于禮義……三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《頌》之音，禮樂自此可得而述，以備王道，成六藝。""孔子晚而喜《易》，序《彖》、《系》、《象》、《說卦》、《文言》。""（孔子）乃因史記作《春秋》。"（均見《史記·孔子世家》）"幽厲之後，王道缺，禮樂衰，孔子修舊起廢，論《詩》、《書》，作《春秋》，則學者至今則之。"（《史記·太史公自序》）這些記載雖有不少可疑之處，引起了後人的紛爭，但孔子悉心整理以六經爲主的古代文化典籍，在保存傳播古代文化遺產方面功勛卓著却是大家都公認的。孔子曾言自己"述而不作，信而好古"，這樣一種以研習承傳古代文化典籍爲學術目標的思想自然也影響了漢儒的學術研究。既然一切真理都已蘊含于《六經》之中，那麽另創新說、成一家之言，就勢必成爲徒勞無功之舉。既然經書中文約義博，且義理幽邃，那麽在不違反聖人大義的前提下，多方比附，盡力發掘微言大義，甚或攙入自己的私見誤讀也就不可避免。漢儒解經的繁瑣細碎、牽强附會，甚至流于荒誕不經都與此有關。在中國文化典籍中，解經之書特多，往往一部經書注了又注，疏而再疏，究其原因，都與發端于孔子，最終由漢儒定型的以解釋代研究，以述聖代創造的學術範式有關。"述而不作，信而好古"還要求研究者好學

深思、玩味原典，于反復研味涵詠中體悟經書精蘊，由此而得窺聖人之心。故中國學問，歷來强調記誦功夫，且在代代相傳的“好古”氛圍中形成了一種崇古迷古的文化心理。

第三是一切向政教倫理靠攏、拉拽的定向闡釋思維模式，即在研究解釋經書或社會自然現象時，都向政教倫理這個中心聚焦，似乎天地間的人情物理都是政教倫理的流溢，而一切的學術研究都旨在尋求一種與政教倫理的對應關係。如《詩經》首篇《關雎》本是男女情歌，但《毛詩序》却認爲是歌詠“后妃之德”，是“樂得淑女，以配君子，憂在進賢，不淫其色。哀窈窕，思賢才，而無傷善之心焉。”《春秋》本是魯國的編年史，却被附會爲表現了君臣貴賤等級名分的微言大義。我們再來看《易傳》對《周易》首卦“乾”的解釋：“乾：元、亨、利、貞”。《易傳》注解云：“《文言》曰：元者，善之長也；亨者，嘉之會也；利者，義之和也；貞者，事之干也。君子體仁足以長人，嘉會足以合禮，利物足以和義，貞固足以干事。君子行此四德者，故曰：‘乾：元、亨、利、貞’。”簡短的釋語中，已包含了儒家“善”、“義”、“仁”、“禮”、“和”等重要思想，將古代的卜筮之語，有意導向了倫理道德的社會規範。要説“誤讀”，這實際上是一種有意的誤讀，真是心有緑羅裙，處處是芳草了。在對自然現象的解釋上，同樣也體現了這種以政教倫理爲中心的定向闡釋思想，如“比德”説，董仲舒“天人合一”思想中用天地、陰陽、四季比附君臣、夫婦、父子關係，用五行相生關係論證孝和忠是“天之經，地之義”，用一年的365天比附人的骨節等等。以政教倫理爲中心的闡釋解讀模式，必然導致種種的强爲之言，曲爲之説，種種的牽强附會、强詞奪理必然不可避免。同時，也妨礙了

人們對事物的認識，遮蔽了事理的真實面目。宋人常譏笑漢儒解經多不講義理，不能説毫無道理[①]。漢代文論中對屈原的評價、對司馬遷的評價之所以無論其肯定還是否定都是以儒家思想爲據（詳見第二節），原因也在于此。這種一切的研究詮釋都以儒家政教倫理爲中心爲旨歸的學術思維模式對以後中國文化的發展影響甚大。文學理論中的政教中心論勢力强大，哲學思想中的政治道德哲學長盛不衰，思維理論中的類比推理發達，認識論中的重直觀體悟，輕邏輯思辨等都與此有關。這樣的學術範式用之于文學研究，則常導致了對文學審美娛情特性的忽視及其對作品意蘊的曲解。

第四，從形上層面上看，"依經立義"的學術範式體現了對隱藏在經典中的"聖人"宇宙觀、自然觀與人生觀的徹底認同，因而在具體的學術操作中往往受制于這些形上的信念。如在"六經"中就很少有對人生終極問題的究詰，孔子也是把人生的意義放在今生而不是來世，故言"不知生，焉知死"，故"不語怪、力、亂、神"，故"子言性與天道不可得而聞"（均見《論語》）。曾有人作過統計，《論語》中記載孔子提到自然事物有數十處，但僅僅是在闡述有關道德倫理時用作比況，或連類而及，並未把自然事物與現象當作研究對象作正面審視與説明，即孔子並未把自然界納入他的觀察研究視野中，這樣一種重人生社會輕宇宙自然的觀念以及上述對人生世界缺乏終極關懷的思想融入儒學傳統之中，對漢儒的解經與學術研究形成了一種潛在的制約和規範，

① 如朱熹《朱子語類》卷一三五就説："漢儒初不要窮究義理，但是會讀，記得多，便是學。"

決定了研究者觀察角度的選取與具體方法的抉擇。這樣的一種思想亦隨着儒術的獨尊而形成了中國文化的主要構成要素。這樣，"依經立義"的學術範式也就不僅僅是一種漢代儒生傳統解經與進行學術研究的範式，而成爲中國文化發展中經典闡釋與意義生成的一種主要範式，原道、徵聖、宗經也就成了中國學術思想史上各學科都必須遵循的傳統。

學術上是"依經立義"，爲人處事上是以"聖賢"爲極則，人倫關係上是提倡"孝"道，政治措施上也以"六經"爲準繩，甚至出現了據《春秋》決獄的咄咄怪事。儒家經典成了人們一切言論行爲的規範，儒家經義成了一切是非善惡的標準。儒學用所取得的文化霸權肆意侵凌拒斥"異端"思想，自由的思想與創新的意識處于重重禁錮之中。

三、子家精神的斷裂及其對中國文化走向的影響

前已言及，西漢初期，諸子之學曾有短暫復興，其中以融合道、法，兼採儒、墨、名家、陰陽家某些成分而形成的黄老之學頗爲興盛，蓋公、曹參、漢文帝、漢景帝、竇太后、陳平、汲黯等都是著名的黄老學者。道家思想也得到了發展，淮南王劉安主編的《淮南子》就是以道家思想爲基礎，博採衆家之説而成的。《要略》篇概括全書的主旨説："欲一言而悟，則尊天而保真；欲再言而通，則賤物而貴身；欲叁言而究，則外物而反情。"這正是道家的基本精神。同時，該書反復稱引《詩》、《易》等儒學經典，又從法家學説中採取了循名責實、以法治國、因時變法等思想，從陰陽五行學説中採取了陰陽、五行觀念作爲骨架構成世界圖式，顯示出對各家學説的兼綜融會。但是到漢武帝採納董仲舒的主張，實行"罷黜百家，獨尊儒術"的文化專制政策後，儒家

之外的諸子學説便被視爲異端而遭罷黜。儘管其時的儒家思想與孔孟的原始儒學已有所不同，它兼容並蓄了其他諸子學説的某些成分，但諸子之學作爲各别的獨立的學説，其不能自由發展，也得不到官方的認可，甚至備受排擠與打擊，却是客觀事實。論者常言武帝“罷黜百家，獨尊儒術”，但由于史料的缺漏，當時究竟如何“罷黜百家”？在政治上採取了什麼相應的措施？總覺語焉不詳。《漢書·武帝紀》云：“建元元年，冬十月，詔丞相、御史、列侯、中二千石、二千石、諸侯相舉賢良方正直言極諫之士。丞相綰奏：‘所舉賢良，或治申、商、韓非、蘇秦、張儀之言，亂國政，請皆罷。’奏可。”這是從取士用人導向上“罷黜”諸子之學，這一招無疑是非常奏效的，因爲中國古代士人視入仕爲頭等大事，國家選録人才的標準，往往左右着士人讀書研究的方向。因此，漢代“獨尊儒術”的結果，便使得先秦諸子的許多思想學説發生了斷裂，這對中國文化以後的發展走向以及文化系統的内部結構都發生了極大影響。在此，我們僅以墨家思想爲例，來説明這種文化發展中内部某些組成要素的斷裂情況。

墨家學派爲墨子所創立。墨子（約前 480～約前 400），名翟，魯國人。手工業者出身，具有手工業生産技能，會制造器械，熟悉“農與工肆之人”的生活狀况，自稱“賤人”、“北方鄙臣”。“墨子學儒者之業，受孔子之術，以爲其禮煩擾而不説，厚葬靡財而貧民，（久）服傷生而害事，故背周道而用夏政。”（《淮南子·要略》）他先學習儒家學説，發現儒家學説的諸多弊端後又批判攻擊之，並由此而創立了墨家學派。他“勞身苦志，以振世

之急。權略足以持危應變，而脱屣利禄，不以累其心。"[1] 他不好金錢，不貪禄位，"量腹而食，度身而衣"[2]，"代表庶民用'上説下教'的妥協方法向統治階級提出要求。"[3] 遊歷魯、宋、齊、衛、楚、越等國，爲了推行自己的學説而終生奮斗。對于墨子的全面研究，前人時賢已有衆多成果，此處僅從自然科學與邏輯思維兩方面略論儒墨之異同以及它們對中國文化發展走向所産生的影響。

與儒家輕視農工技藝與自然科學不同，墨子非常重視技藝，並研究自然科學。他還"記録東周勞動群衆在手工業方面的成就，他本人也是當時最優秀的手工業工人（主要是制造守城器械，據説技術比大匠人公輸班還高）。"[4] 在先秦諸子中，墨子無疑是一個對自然科學興趣最爲濃厚的思想家。《墨經》最早探討了杠杆理論，對于力下過定義，還記述了一些簡單的機械和浮體平衡問題。《墨經》中有關光學的内容共八條，記述了影的生成、光與影的關係、光的直進性及平面鏡、凹面鏡和球面鏡的反射現象。"這八條已被認爲是世界上最早的光學文獻。"[5] 此外，《墨經》中還有不少内容涉及數學、幾何學等，所有這些都説明墨家學派具有明顯的重視自然科學研究的特徵。在思維科學上，墨子也與以直觀感受和内省感悟爲思維方式的孔門儒學不同，他更强調一種邏輯的推理方法。他提出了鑒别言論是非真僞的"三表"、"三法"和"辟、侔、援、推"及"明故"、"察類"的邏輯推理

① 孫詒讓《墨子傳略》。
② 《墨子·魯問》。
③ 范文瀾《中國通史簡編》第一編，第217頁。
④ 同上，第220頁。
⑤ 潘永祥主編《自然科學發展簡史》第60頁，北京大學出版社。

方法。《墨子·非命上》云："子墨子言曰：'（言）必立儀。言而毋儀，譬猶運鈞之上而立（定）朝夕者，是非利害之辯不可得而明也。'"所謂"儀"，即下文"言有三表"之"表"，也就是標準。他說：

> 故言必有三表。何謂三表？子墨子言曰：有本之者，有原之者，有用之者。于何本之？上本之于古者聖王之事；于何原之？下原察百姓耳目之實；于何用之？廢（發）以為刑政，觀其中國家百姓人民之利。此所謂言有三表也。

即從與歷史經驗是否一致、與實際情形及百姓耳聞目見的日常經驗是否一致、與實際效用及實施後產生的社會效果是否一致三個方面來判定檢驗言論的是非真僞，亦即以此作爲檢驗真理的標準。由此可以看出墨子的"三表"具有較强的唯物論色彩與實踐意識。所謂"三法"與"三表"大略相同："今天下之情僞，未可得而識也，故使言有三法。三法者何也？……于其本之也，考之天鬼之志，聖王之事；于其原之也，徵之以先王之書；用之奈何？發而爲刑（政），此言之三法也。"（《墨子·非命》）《墨子》中的《經》上、下和《經說》上、下，還有《大取》、《小取》等篇，集中地探討了辯學和辯術，被稱爲"墨辯"。這些篇章，雖多成于墨家後學之手，但應是對其師說的繼承與發展，表現了墨家在邏輯思維方面取得的巨大成就。《小取》全面地分析了論辯的任務與方法：

> 夫辯者，將以明是非之分，審治亂之紀，明同異之處，察名實之理，處利害，決嫌疑焉。摹略萬物之然，論求群言之比；以名舉實，之（以）辭抒意，以説出故，以類取，以類予，有諸己不非諸人，無諸己不求諸人。或也者，不盡也；假者，今不然也；效者，為之法也；所效者，所以為之法也。故中效則是也，不中效則非也，此效也。辟也者，舉也（他）物而以明之也。侔也者，比辭而俱行也。援也者，曰："子然，我奚獨不可以然也。"推也者，以"其所不取之"同于"其所取者"予之也。"是猶謂"也者，同也；"吾豈謂"也者，異也。

在此，提出了"或"、"假"、"效"、"辟"、"侔"、"援"、"推"幾種進行論辯的有效方式，"或"是或者如此，那就不是全部如此。"假"是假設，"假必悖"（《經下》）。假設之事必非當前之事，却很能説明事理。"效"是呈效、提供，即提供一個榜樣作爲標準，議論與之符合者爲正確，與之不合者爲不正確。"辟"同"譬"，即比喻，舉出他事物來譬喻此事物。"侔"是相等，即以事義相同的判斷言辭相排比，以加强其説服力。"援"是援引對方的論點證明自己的論點，如云："你可以這樣説，我爲什麼不可以這樣説呢?""推"就是"類推"，也就是上文所説的"以類取"、"以類予"。"是猶謂"意思是："這等于説"，表示對同類事物的推理。"吾豈謂"意思是"我哪裏這樣説"，表示不同事物之間不可相推。"類推"是墨辯的重要方法，《大取》説：言辭是"以故生，以理長，以類行"的。"夫辭以類行者也。立辭而不明

于其類，則必困矣。"《經下》反復云："類以行人，說在同。""推類之難，說在之大小。""異類不吡（比），說在量。"强調同類事物間的相互推理，揭示異類事物的不可比較[①]。所謂"故"就是原因或理由。墨子宣稱："仁人以其取舍是非之理相告，無故從有故也，弗知從有知也，無辭必服，見善必遷。"（《墨子·非儒下》）取舍是非都要有理由，誰能言之有理就服從誰。"明故"的邏輯思想顯示出墨子探究事物的原因，服從真理的精神。顯然，這樣一種明其概念，層層推進，言必有據，同類歸納的論辯思維方法與孔門"一以貫之"、"泛應曲當"的思維路徑是有差別的，其實它更接近古希臘亞理士多德邏輯思維的方法，它開啓了一條與古希臘文化相類似的注重自然科學研究、講求條分縷析、邏輯嚴明的思維方式的發展路徑，祇是由于秦漢以後墨學的衰微，更由于儒家文化霸權對墨學的壓制與消解，這樣一條可能會對中國文化發展走向另辟新道的思想路綫纔發生了斷裂。在這樣的意義上，我們完全可以說中國文化傳統中的輕視自然科學研究，思維方式的重直觀體悟而輕邏輯推理，觀察研究方法上的重整體綜合，輕解析剖判都與墨學精神中斷不傳有關。"世之顯學，儒墨也"[②]，爲什麼在春秋戰國時代同爲顯學的儒墨到了秦漢以後，一則發展壯大，成爲正統，一則湮没不彰，至于斷絶？這是一個頗爲複雜的問題，本文不宜過多旁及。在此僅從秦漢文化專制與子家精神的斷裂這個角度，談一點個人的看法。除了上言墨

① 對墨辯中"或"、"假"、"效"等推理方法的解釋，參考了顧易生、蔣凡的說法，詳其所著《中國文學批評通史·先秦兩漢卷》第238頁，上海古籍出版社，1996年12月版。

② 《韓非子·顯學》。

家注重農工技藝、自然科學及邏輯思維外，墨家與儒家還有一個重要的不同點：儒家總想依附統治階級，謀取個一官半職，自身獨立意識較弱，心甘情願地充當輔弼聖主明君的“幫忙”角色，而墨家却成立了自己帶有宗教色彩的政治團體，組織紀律嚴明，生活刻苦，舍命行道，嚴守家法，實行教義，分財互助，並完全服從鉅子（領袖）的領導。“鉅子有命，墨者一定要聽從，統治階級的嚴罰厚責，不能阻止墨者對鉅子的聽從。”① 墨子本人不慕富貴，不貪禄位，一生爲宣揚自己的學說、消除暴力與戰爭而奔走呼號，因而墨家學派是獨立意識很强的知識分子群體。秦漢以後墨家學派的悲劇命運正是根源于這種獨立意識與文化專制的不相容。范文瀾說：“秦漢統一以後，統治者把它看作危險的學說，徹底禁絶了，從此没有人再講墨學。”② 孫詒讓《墨子傳略》云：“墨氏之學，亡于秦季，故墨子遺事，在西漢時已莫得其詳。太史公述其父談論六家之旨，尊儒而重道，墨蓋非其所喜。故《史記》捃採極博，于先秦諸子，自儒家外，老、莊、韓、吕、蘇、張、孫、吴之倫，皆論列言行爲傳，唯于墨子，則僅于孟荀傳末，附綴姓名，尚不能質定其時代，遑論行事。然則非徒世代綿邈，舊聞散佚，而《墨子》七十一篇，其時具存。史公實未嘗詳事校核，亦其疏也。”其實，這並非史公之“疏”，其實質乃因墨家的政治團體及其學說，墨者的獨立自由意識，絶不可能在專制統治下成長壯大。歷史不能假設，漢代統治者于先秦諸子中唯獨看中儒家並以之作爲統治思想，揆諸當時情勢，實有其歷史的

① 范文瀾《中國通史簡編》第221頁。
② 同上，第222頁。

客觀必然性。“理論在一個國家的實現程度，決定于理論滿足于這個國家的需要程度。”[①] 政治上的高度集權必然需要文化思想上的高度專制。“獨尊儒術”與“罷黜百家”一立一破，顯示出漢王朝統合思想文化的宏大氣魄。但當我們沉湎于漢帝國偉烈豐功的歷史遐思中時，也不能不深深惋惜于春秋戰國之際百家騰涌、多元並存文化局面的逝而不返。當我們確認並深信儒家思想確實爲維繫中華民族的生存發展與壯大而立下了汗馬功勞時，也不能不看到：包括墨家在內的諸子學說在漢代的被壓制、排斥和消解，這對後來中國文化的可能走向發生了巨大影響（比如中國文化中可能會融入注重自然科學、講求邏輯思辨的一面），也使中國文化的樣態發生了明顯變化，即由先秦百家爭鳴多元並存的文化格局轉變爲儒家獨尊的政教倫理文化類型。

第二節　政教倫理型文化中的文論

兩漢的“獨尊儒術”，形成了思想文化的專制，儒家思想成了衡量一切的標準，且具有至高無上的權威。在這樣的文化背景下，兩漢文論表現了濃厚的爲政治教化服務，爲倫理道德說教的色彩。文學娛情悅性的審美本性受到忽視與曲解，宗經復古論調甚囂塵上。然而，文學與文論的發展除了受外部社會經濟條件制約外，又有自身內在的發展規律，因而在兩漢儒家一尊、文化專制的夾縫中，注重文學特質、主張體物道情的審美文論仍有發展。正是在這種自律與他律、政教倫理與審美悅情的既矛盾又統

① 《馬克思恩格斯選集》第 1 卷第 10 頁，人民出版社，1972 年版。

一的辯證運動中，兩漢文論纔向我們展開了她的全貌。

一、政教倫理的文論——《毛詩序》

漢儒說《詩》，繼承了孔門論詩注重其政治社會功用的傳統，且在此基礎上更加賣力地向政教倫理中心拉拽，《毛詩序》可以說是漢代政教倫理文論的典範，從中我們可以看到緣情體物的文學作品在政治功利的闡釋心理定勢下被怎樣的誤讀與曲解。

（一）關于詩歌的作用與目的

按照現代文藝理論的觀點，文學作爲一種特殊的社會意識形態，它具有認識功能、教育功能與審美功能，而審美功能是文學藝術區别于其他社會意識形態的根本標志，也是文學藝術的本質。然而《毛詩序》在闡述文學的功能時，由于過份囿于儒家文藝思想中的政教倫理中心的解讀闡釋心理定勢，把文學的社會作用，文藝爲政教倫理服務一端强調得過了頭，從而忽視了文學的愉情娱性審美作用。《毛詩序》一開頭就說："《關雎》，后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也。故用之鄉人焉，用之邦國焉。風，風也，教也；風以動之，教以化之。"又說："先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。"在對"風"、"雅"、"頌"、"變風"、"變雅"、"周南"、"召南"、"六義"以及"美刺"的論述闡釋中，都在不厭其煩地重申詩歌的政治教化以及維繫道德人倫的作用，彌漫于全篇中的幾乎全是政治道德的說教。在這裏，《詩經》完全被當成了政治與道德教科書，文學作品審美悦情的本質特徵受到忽視，《詩經》的本來面目受到嚴重歪曲。故而在解釋具體作品時穿鑿附會、有意"誤讀"也就合乎"情理"了。比如《詩經》首篇《關雎》本來是一曲男女由相悦相愛到鐘鼓成婚的情歌，字句不甚艱深，也不易產生歧義，但

《詩序》却偏偏曲解爲歌詠"后妃之德"，並拔高"升格"，説它是什麽"憂在進賢，不淫其色；哀窈窕，思賢才，而無傷善之心。"有趣的是，在《詩經》研究史上作出過傑出貢獻的朱熹，屢言治《詩》不信《小序》，確實也以其大膽懷疑的態度與實事求是的精神批駁了《小序》中種種牽强附會之説，恢復了《詩經》中許多作品的歷史本來面目，但對于《關雎》，却仍沿襲漢儒舊説，認爲是歌詠文王之妃"太姒"的作品。爲什麽同是一個朱熹，在解讀諸國之"風"時能明察秋毫（當然仍戴着道學家的有色眼鏡，對許多男女愛悦歡洽之詩加以"淫奔"惡謚，但男女相悦的實質確是被他老夫子一眼看穿了），而在解讀包括《關雎》在内的"二南"時則不見輿薪！説穿了，這是因爲孔子有過"《關雎》樂而不淫，哀而不傷"的論斷，又有過："學《詩》不以《周南》、《召南》，猶正墻而立也。"的教導。再因據傳《大序》爲孔子高足子夏所作，《周南》、《召南》是"正始之道，王化之基"，故不敢冒險質疑。這説明，如視《關雎》爲"后妃之德"之類的牽强附會之論，在中國歷代的文論傳統中是如何牢不可破！漢儒確立定型的以政教倫理爲中心的解讀闡釋模式對爾後中國文論的發展影響又是何等巨大。《詩序》中這樣不顧事實的鑿空武斷之論還很多，究其原因，正是過份功利的文學藝術觀蒙蔽了漢儒發現歷史事實與文學藝術審美本質的眼睛。《毛詩序》對文學社會作用的强調並非偶然。兩漢文論家們，幾乎没有一個不大力提倡儒家的詩教，主張文藝應當爲政教倫理服務的。連提倡"發憤著書"的司馬遷，竟也認爲文藝應當"補短移化，助流政教。"（《史記·樂書》）班固主張文藝應當"抒下情而通諷諫"（《兩都賦序》）。王充認爲文藝應當"勸善懲惡"，"增善消惡"，

應當爲政治教化服務。他説:"故夫賢聖之興文也,起事不空爲,因因不妄作;作有益于化,化有補于正。"(《論衡·對作》)這種對文學社會作用的過份强調與拔高,顯然與兩漢思想文化中的儒家獨尊有關,它從某種程度上削弱了人們對文學審美功用的認識,使極度功利與狹隘的文學觀廣爲泛濫。從總體上看,兩漢文論中審美型、探討文學自身規律的著作較爲寥落,蓋與此有關。

(二)"六義"、"美刺"與"主文譎諫"

《毛詩序》云:"故詩有六義焉:一曰風,二曰賦,三曰比,四曰興,五曰雅,六曰頌。上以風化下,下以風刺上,主文而譎諫,言之者無罪,聞之者足以戒,故曰風。"又云:"頌者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。"這兩段文字,論證了"六義"、"美刺"與"婉言譎諫"之間的關係,也就是説,"美刺"的目的是通過"主文譎諫"的情感態度,經由"六義"(主要是比興)的具體寫作手法而實現的。目的與實現目的手段之間構成了一種互相制約的規定性。

"六義"之説,並不始于《毛詩序》,《周禮·春官》早有記載:"大師教六詩:曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。以六德爲之本,以六律爲之音。"但《周禮》並沒有具體説明"六詩"的内涵及其區别。從"六詩"到"六義",意義有了變化。《毛詩序》衹闡釋了"風、雅、頌"三義,而于"賦、比、興"之内涵一字未提,這就引起了後人的不同解釋。現代研究者一般認爲:風、雅、頌是詩體(當然也與音樂有關,因爲先秦時

《詩》305 篇皆可入樂)，賦、比、興是詩的表現手法[1]。但是，由于《詩大序》中對“賦、比、興”未作具體界說，這就引起了後人的許多争議。其中以鄭玄與朱熹的説法尤具代表性。鄭玄云：“賦之言輔，直輔陳今之政教善惡；比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌于媚諛，取善事以喻勸之”(《周禮注疏》卷二三)。朱熹云：“賦者，敷陳其事而直言之者也”；“比者，以彼物比此物也”；“興者，先言他物以引起所詠之詞也。”(《詩集傳》）朱熹之説單純着眼于“賦、比、興”作爲藝術表現手法的特徵，爲現代研究者樂于接受。鄭玄之説着眼于“美刺”，以今人眼光看，並非“純”藝術手法的論述，但由于鄭玄與《詩大序》産生年代較近，因此我認爲他的解釋更符合《詩大序》的原意。清人程廷祚説：“漢儒言詩，不過美刺二端”(《詩論十三》，見《清溪集》卷二)，可見“賦、比、興”的手法，是緊密與“美刺”的政治目的聯繫在一起的。儘管經過後人的提煉與深化，“賦、比、興”作爲中國古典詩歌的基本表現手法已逐漸剥離了漢儒賦予的政教倫理色彩而獲得了獨立的美學意義，成爲體物抒情，言志述懷，可以抒寫表達任何内容的表現手法，但“賦、比、興”初生時所帶有的“美刺”色彩在中國古代文論發展中亦時有表現。如陳子昂倡言“興寄”、白居易的“風雅比興”都主要是把賦、比、興理解爲倫理道德的象徵、美刺諷諭之寓托。白居易在其《與元九書》中説：“至于梁、陳間，率不過嘲風雪、弄花草而已。噫！風雪花草之物，《三百篇》中豈

① 此種説法又源于孔穎達《毛詩正義》。其文云：“風、雅、頌者詩篇之異體，賦、比、興者詩文之異詞耳，大小不同，而得並爲六義。賦、比、興是詩之作用，風、雅、頌是詩之成形，用彼三事成此三事，是故同稱爲義，非别有篇卷也。”

舍之乎？顧所用何如耳。設如‘北風其凉’，假風以刺威虐也；‘雨雪霏霏’，因雪以愍征役也；‘棠棣之華’，感華以諷兄弟也；‘采采芣苡’，美草以樂有子也。皆興發于此而義歸于彼”。“興發于此而義歸于彼”是對的，但此“彼”應是一個不定項，應根據詩人表達的内容與抒情言志的具體情形而定，而不應把它僅固定于政教人倫一端。《詩經》中的確也有不少諷喻詩，藉風雪花草來寄托美刺，但絶不至于每篇有美刺，每物寓比興。這種言必“美刺”的牽强附會，連朱熹都覺難于容忍。他說：“大率古人作詩，與今人作詩一般，其間亦自有感物道情，吟詠情性。幾時盡是譏刺他人？衹緣序者立例，篇篇要作美刺説，將詩人意思盡穿鑿壞了。……必欲如序者之意，寧失詩人之本意不恤也，此是序者大壞處。”（《詩序辯説》)。這種把“賦、比、興”與“美刺”人倫捆綁在一起的傾向甚至在詞論中也有表現。陳廷焯《白雨齋詞話》（卷六）云：“或問比與興之别，余曰……低迴深婉，托諷于有意無意之間，可謂精于比義。所謂興者……若遠若近，可喻不可喻，反復纏綿，都歸忠厚。”這就逗漏了賦、比、興與儒家標榜的“忠厚誠篤”道德原則之間的關係。“賦、比、興”作爲三種中國古典詩歌基本表現手法，在發展過程中，“比興”的重要性日益突出，而“賦”則逐漸被冷落淡忘，以至“比興”代替了“賦、比、興”，這又是爲什麽呢？我們認爲，這除了“比興”内涵更爲豐富，更切合于詩歌體物抒情的藝術特質外，“賦”的“直鋪陳今之政教善惡”（鄭玄）難于達到“主文譎諫”的諷諭效果是其重要原因。孔穎達解釋“主文譎諫”以下數句云：“其作詩也，本心主意，使合于宫商相應之文，播之于樂；而依違譎諫（鄭注：譎諫，詠歌依違，不直諫也），不直言君之過失。故言之

者無罪，人君不怒其作主而罪戮之；聞之者足以自戒，人君自知其過而悔之。"（《毛詩正義》）可見，所謂"主文譎諫"就是用隱約的言辭規諫而不直言統治者的過失，就是繞着彎子批評而不致傷了統治者的面子，這與《禮記·經解》所說的"温柔敦厚，詩教也"是同一個調子，它在承認詩可以"怨刺上政"的同時，却又爲這種怨刺制定了一個尺度，即委婉曲折，怨而不怒，這就與儒家詩教中的"中和之美"統一了起來。按照這樣的原則去寫作，必然會大大削弱刺詩的戰鬥作用而難于達到諷諫的效果，有時甚至因題旨不明而適得其反。漢賦的"勸百而諷一"就是明顯的例子。由此看來，《毛詩序》中"賦、比、興"、"主文譎諫"及"美刺"完全是儒家文論話語系統用之于實際批評所得出的必然結論。儒家以政教倫理爲中心的解讀闡釋模式是產生《毛詩序》（包括小序）種種牽强附會之説的根本原因。梁啓超説："若細按其内容，則捧腹噴飯之資料更不可一二數。……鑿空武斷，可笑一至此極。"（《詩序之僞妄》，見《要籍解題及其讀法》）然而，數千年來，《毛詩序》却始終被神聖光圈所籠罩，"垂二千年而莫敢議其失。"（崔述《讀風偶識·通論詩序》）"千餘年來共認爲神聖不可侵犯之寶典。"（梁啓超語，出處同上）究其深層原因，乃是因爲隨着漢代的儒術獨尊，儒家政教倫理型文論話語成爲中國古代文論中的主流話語，故其忽視文學審美特徵、有意"誤讀"文學作品的解讀闡釋模式也隨之取得了話語上的"霸權"地位，變得神聖不可侵犯。説到底，《毛詩序》是漢代儒家獨尊思想文化背景下的產物，是一種忽視了文學審美特質、表現極端政治功利目的的扭曲的文論。

以上從文化批判與反思的角度論述了《毛詩序》的種種局限

與負面影響。誠然，作爲中國文學批評史上的第一篇專論，作爲先秦以來儒家詩論的系統總結，《毛詩序》在論述文學社會功能的主調下，也涉及到某些文學藝術審美本質特徵的問題。如認爲詩歌是“情動于中而形于言”，詩具有“吟詠情性”的作用，就不失爲對詩歌本質特徵的深刻認識。再如它首先提出“賦、比、興”爲《詩經》的基本表現手法，經過後人不斷的創作實踐與理論升華，“比興”成爲最具中華民族特色的美學核心範疇，完全可以與西方的“典型論”和“形象思維”媲美而無愧色。正如葉嘉瑩先生所言：“在這方面，西方詩論中的批評術語甚多，如明喻、暗喻、轉喻、象徵、擬人、舉隅、寓托、外應物象等，名目極繁，其所表情意與物象之關係也有多種不同之樣式。衹不過仔細推究起來，這些術語所表示的却同是屬于以思索安排爲主的‘比’的方式。當然西方作品中並非没有由外物引起感發的近于‘興’的作品，衹不過在批評理論中，他們却並没有相當于中國之所謂‘興’的批評術語。通過以上比較，我們自不難看出，對于‘興’的自然感發之作用之重視，實在是中國詩論中的一項極值得注意的特色。”[①] 這些都可看作是先秦審美文論的繼承與發展，對後世“緣情”的文論同樣發生了深刻的影響。只不過這些方面論者已多有論列，本文詳人所略，略人所詳，不再贅述。

二、依經立義的文論——漢代的屈原與司馬遷評論

漢代文壇曾有過幾次大的文學論爭，論爭諸家針鋒相對，互相攻訐。然而細校各家異同，又會發現諸家都用同一種方法——“依經立義”，並且基本上用同一批評標準——儒家思想。這在對

① 見《比興之説與詩可以興》，載 1987 年 9 月 22 日《光明日報》。

屈原的評論中得到了鮮明的體現。關于屈原作品的評價問題，是漢代文壇最大的文學論爭。這次論爭大致又可分爲三個階段，經歷了肯定——否定——再肯定的過程。認真研究分析三階段中諸家的意見以及所取的角度立場，對我們深入理解漢代文論的面目及其變化是頗有助益的。

第一階段的代表是劉安與司馬遷。劉安對屈原的評論，見于班固《離騷序》稱引："淮南王安敘《離騷傳》，以《國風》好色而不淫，《小雅》怨誹而不亂，若《離騷》者，可謂兼之。蟬蛻濁穢之中，浮遊塵埃之外，皭然泥而不滓，推此志，雖與日月爭光可也。"劉安認爲屈原《離騷》兼有《國風》、《小雅》之長，推贊他高潔的人格可與"日月爭光"，這是在那樣的時代所能給予的最高評價。司馬遷對屈原及其作品的評價見于《史記·屈原賈生列傳》。司馬遷除了引述劉安的評論外，最可注意者是他通過對屈原創作《離騷》緣起的論述，高度肯定了屈原作品"發憤抒情"，也就是"怨"的特色："屈平疾王聽之不聰也，讒諂之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故憂愁幽思而作《離騷》。《離騷》者，猶離憂也。夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人窮則反本，故勞苦倦極，未嘗不呼天也；疾病慘怛，未嘗不呼父母也。屈平正道直行，竭忠盡智以事其君，讒人間之，可謂窮矣。信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？屈平之作《離騷》，蓋自怨生也。"在對屈原創作心態的深刻洞察及其遭遇的深切同情中，有司馬遷自身的影子在。他對屈原的身世及作品產生了强烈的共鳴，其"發憤著書"說亦明顯出自屈原的"發憤以抒情"。司馬遷不但稱其人，還贊其文，從藝術特徵方面，高度評價屈原作品。認爲"其文約，其辭微"，"其稱文小而其指極大，舉類邇而

見義遠。”即屈原作品既有一種文約意豐，言此意彼的特色，其實也就是比興寄托之法。顯然，劉安與司馬遷對屈原人格作品的極度推崇，基本上没有超出儒家忠信貞廉的標準。雖然對“怨”肯定得多一些，但也符合儒家“哀而不傷，怨而不怒”的文學要求，也就是説，在他們看來，屈原作品的“怨”並未超越“温柔敦厚”的詩教。

第二階段的代表是揚雄與班固。他們用儒家明哲保身，用行舍藏的觀點，來斥責、貶毁屈原，並認爲劉安與司馬遷對屈原的稱贊“似過其真”(班固《離騷序》)。《漢書·揚雄傳》云:“又怪屈原文過相如，至不容，作《離騷》，自投江而死，悲其文，讀之未嘗不流涕也。以爲君子得時則大行，不得時則龍蛇，遇不遇命也，何必湛身哉？乃作書，往往摭《離騷》文而反之，自岷山投諸江流吊屈原，名曰《反離騷》。又旁《離騷》作重一篇，名曰《廣騷》。又旁《惜誦》以下至《懷沙》一卷，名曰《畔牢騷》。”從上引文字可以看出，揚雄對屈原的才華與作品是非常贊賞的，他大量模擬屈原之作，並對屈原的遭遇一掬同情之泪，對屈原的品格節操也予以高度評價。他所不滿的是屈原“湛身”之舉不符合儒家“明哲保身”之訓。同様是用儒家的標準來評價屈原及其作品，劉安、馬司遷與揚雄竟得出不同結論，其原因何在，頗值得我們深思。班固對屈原的評論見于他的《離騷序》，他首先稱引劉安對屈原的評價，認爲“斯論似過其真”，又闡述了一通儒家“既明且哲，以保其身”的道理，然后接着説:“今若屈原，露才揚己，競乎危國群小之間，以離讒賊。然責數懷王，怨惡椒、蘭，愁神苦思，强非其人，忿懟不容，沉江而死，亦貶絜狂狷景行之士。多稱昆侖、冥婚宓妃虚無之語，皆非法度

之政，經義所載。謂之兼《詩》風雅，而與日月爭光，過矣！然其文弘博麗雅，爲辭賦宗。後世莫不斟酌其英華，則像其從容。自宋玉、唐勒、景差之徒，漢興，枚乘、司馬相如、劉向、揚雄，騁極文辭，好而悲之，自謂不能及也。雖非明智之器，可謂妙才者也。”如果説揚雄對屈原的貶斥僅限于“湛身”一端，那麼班固除了肯定“其文弘博雅麗，爲辭賦宗”之外，可以説是對屈原多端攻擊詆毀，“露才揚己”、“數責懷王”、“强非其人”、“貶絜狂狷”等等，不一而足，一句話“皆非法度之政，經義所載”，可見以儒家經義作爲判定一切學術文化的標準，發展到班固時代，已變得何等偏狹保守。儒家本有“有德者必有言，有言者不必有德”之説，班固是深通此道的老手。既然屈原不知“明哲保身”，又“怨而怒”，有違“婉言譎諫”與“溫柔敦厚”之道，其品德節操當然不足稱道，雖“其文弘博麗雅”，最多也就衹是一個不合法度經義的“妙才”了。可見，儒家思想在漢代的獨尊，依經立義學術範式的一統天下，政教倫理的文學觀念，發展到東漢以後，已變得非常狹隘、專制與保守。班固曾發表過某些很有價值的文學見解，但在評價屈原時思想的保守與偏頗，却不能不説是一種儒家依經立義範式指導下對文學的曲解，是一種扭曲的文論。

第三階段的代表爲王充與王逸。王充是東漢重要的思想家與文論家，其《論衡》是一部具有强烈戰鬥精神與思想深度的著作，是魏晋思想解放思潮的重要思想來源之一。與他斥復古而頌當今的觀點相一致，他對作爲漢代辭賦之祖的屈原及其作品給予較高評價。如云：“屈平潔白，邑犬群吠，吠所怪也。……偉士坐以俊傑之才，招致群吠之聲。”（《論衡·累害篇》）贊賞屈原品

行“潔白”，斥讒毀屈原之群小爲“邑犬”，其愛憎態度異常鮮明。又云“及屈平……盡忠輔上，竭王臣之節，而楚放其身。”（《論衡·幸偶篇》）“屈原疾楚之臭洿，故稱香潔之辭；漁夫譏以不隨俗，故陳沐浴之言。”（《譴告篇》）“唐勒、宋玉，亦楚文人也，竹帛不紀者，屈原在其上也。”（《超奇篇》）此類論述在《論衡》中還有不少。綜觀王充對屈原的評論，雖材料較爲零碎，但認爲屈原在品行德操與文辭藝術方面都卓絶不凡，遠勝同時代的作家如唐勒、宋玉之徒，因而名垂青史，傳于不朽却是一致的。

王逸的《楚辭章句》，是現存最早的《楚辭》注本。《楚辭章句》有總序，每篇題下各有小序，對作者的遭際命運，創作緣起，和作品産生的時代背景及思想藝術特色，多方考索勾稽，作了概括而又具體的説明和評價，立論全面公允，視野較爲開闊，可視爲漢代屈原研究的總結。王逸對屈原的評論，較集中地體現在《楚辭章句序》中。文章先從孔子删定《六經》，制禮作樂的高度評價屈原“履忠被譖，憂悲愁思，獨依詩人之義而作《離騷》。”這就從儒家著文垂教的高度評價屈原的創作，認爲屈原作品的“諷諫”、“自慰”之旨與儒家經典《詩經》並無二致。漢代對屈原作品的論爭，主要集中于作者的人生態度與作品的思想内容方面，王逸先從作品思想内容方面肯定屈原之作合于儒家經典，這就爲評價肯定屈原的其他方面定下了基調。接着，文章又論述了屈原作品在漢代的流傳整理情況，説明自己爲之作注的用心所在，並且依儒家“危言以存國，殺身以成仁”的古訓肯定屈原以身殉國的壯舉，同時對揚雄、班固的反屈原論調進行全面反駁。反駁主要集中在三方面：第一，揚、班貶斥屈原的“湛身”爲不能“明哲保身”，王逸則認爲他們所言的“明哲保身”實際

上是“懷道以迷國，詳（佯）愚而不言，顛則不能扶，危則不能安，婉娩以順上，逡巡以避患”，實際上是逃避現實鬥争，逃避社會歷史責任的苟且偷生，是“志士之所耻，愚夫之所賤”，反觀屈原的“湛身”，更見其悲壯可貴；第二，針對班固貶毁屈原的“露才揚己”、“數責懷王”等惡謚進行反駁。贊揚屈原“膺忠貞之質，體清潔之性，直若砥矢，言若丹青，進不隱其謀，退不顧其命，此誠絶世之行，俊彦之英也。”對屈原的品行高潔、盡忠報國高度評價。班固認爲屈原“怨”而怒，有失“温柔敦厚”、“婉言譎諫”之旨，王逸就引《詩經·大雅·抑》中更加激烈的“怨主刺上”之語來加以反駁，可謂以其人之道還治其人。相比之下，“屈原之詞，優遊婉順”，並没有突破“婉言譎諫”的儒家怨刺之道；第三，針對班固詆毁屈原作品“非法度之政，經義所載”，王逸也就“依經立義”，摘引屈原作品中文句與儒家《詩》、《書》、《易》中相關文句一一牽合比附，以證明“《離騷》之文，依托五經以立義焉”，班固所言，純屬不實之詞，至此，揚、班的反對意見已被一一駁倒，屈原的純儒形象已巍然屹立。最後，王逸以其批評家的敏鋭目光，指出了屈原作品重要的歷史地位及其影響：“故智彌盛者其言博，才益多者其識遠。屈原之詞，誠博遠矣。自終没以來，名儒博達之士，著造詞賦，莫不擬則其儀表，祖式其模範，取其要眇，竊其華藻。所謂金相玉質，百世無匹，名垂罔極，永不刊滅者矣。”這樣的評價，奠定了屈原作品在中國文學發展史上的地位，後世評論家對屈原作品的總體評價，大致不出此範圍。劉勰《文心雕龍·辨騷》評價屈原説：“固知《楚辭》者，體慢于三代，而風雅于戰國；乃《雅》《頌》之博徒，而詞賦之英傑。”“雖取熔經意，亦自鑄偉辭”，“故能氣往

轢古，辭來切今，驚采絶艷，難與並能矣。”雖分析更爲細致，論斷更爲精彩，但其總體定位乃未出王逸範圍。

從以上論述不難看出：劉安、司馬遷對屈原的肯定主要基于屈原作品兼有《國風》、《小雅》之長，即符合儒家經典的創作要求，是“依經立義”的文學批評；揚雄、班固對屈原的否定依據的是儒家“明哲保身”、“怨而不怒”、“達則兼濟”“窮則獨善”等信條，採用的依然是“依經立義”的批評模式；王充對屈原作品雖持肯定態度，但對其人品德操更爲稱贊，而對其作品中最爲瑰奇卓異的特徵——浪漫主義特色却頗致不滿，其實質依然是以儒家“有德者必有言”及“不語怪力亂神”的觀念來衡量屈原其人其作，是一種較爲通達的“依經立義”；王逸對屈原的人品與作品評價最高，並針鋒相對駁斥班固。認爲“夫《離騷》之文，依托五經以立義焉”，爲了拔高屈原，不惜把《離騷》文句與《詩》、《易》、《書》等儒家經典作牽强之比附，實質上是降低了屈原作品獨立的文學價值，其批評標準仍然是儒家思想及其經典，同屬“依經立義”的批評模式。由此看來，兩漢諸家對屈原的評論雖其褒貶有別，着眼點各有側重，但都不約而同地把儒家思想作爲批評的標準（當然對此標準的寬嚴廣狹諸家理解並不一致），這一有趣的現象説明了儒家思想在漢代的獨尊，已嚴重地束縛了批評家們的思想，限制了他們的視野，形成了“彌望皆黄茅白葦”（蘇軾《答張文潛書》）的思想單調與貧瘠。“依經立義”的學術範式産生了相應的文論，而這何嘗又不是思想專制的結果！

漢代儒家獨尊下“依經立義”的文論還表現在對司馬遷《史記》的評價上。司馬遷的《史記》是一部“究天人之際，通古今

之變，成一家之言”的偉大歷史名著與文學傑作，被魯迅稱之爲“史家之絶唱，無韵之《離騷》。”司馬遷著《史記》曾自稱是繼承孔子著《春秋》的傳統，“網羅天下放失舊聞，考之行事”，秉筆直書，“善善惡惡，賢賢賤不肖”，體現了樸素的唯物思想、大膽的懷疑態度與無畏的批判精神。對于《史記》“不虚美，不隱惡”的“實録”精神，漢代許多人都是予以肯定的。但在“獨尊儒術”的漢代，有些人却嫌司馬遷思想不純，不完全符合儒家標準。揚雄就有過這樣的批評：“文麗用寡，長卿也；多愛不忍，子長也。仲尼多愛，愛義也；子長多愛，愛奇也。”（《法言·君子》）“或曰：淮南、太史公者，甚多知與？曷其雜也？曰：雜乎雜。人病以多知爲雜，惟聖人爲不雜。”（《法言·問神》）“太史公記六國，歷楚漢，記麟止，不與聖人同，是非頗繆于經。”（《漢書·揚雄傳》）批評司馬遷的“愛奇”、“雜”，異聖謬經，這都是“依經立義”批評模式下所得出的結論。班固在評論司馬遷時，直接發揮了揚雄的傳統偏見，他指責道：“其是非頗繆于聖人，論大道則先黄老而後六經，述貨殖則崇勢利而羞賤貧，此其所蔽也。”（《漢書·司馬遷傳贊》）在班固看來，是非標準應當取則于聖人，衆書之中以《六經》爲尊，這當然也是典型的“依經立義”。有人甚至稱《史記》爲“謗書”。據説東漢王允曾説：“武帝不殺司馬遷，使作謗書，流于後世。”[①] 從兩漢文論家對屈原與司馬遷的評論中，我們不難看出漢代的獨尊儒術，已使其思想文化愈來愈走向專制，因而兩漢文論中充斥着誤解、曲解和偏見也就不難理解了。

---

① 沈括《夢溪筆談》，見上海出版公司《夢溪筆談校證》“補筆談”卷一。

三、保守復古的文論

漢代文化專制、獨尊儒術導致了思想學術中濃厚的保守復古風氣，在此風氣下産生的文論也不可避免地帶上了復古與保守的色彩。董仲舒所以提出“獨尊儒術”，就是爲了永遠以儒術來禁錮人們的頭腦，使所謂“王道”永世不易。因此，他提出：“道之大原出于天，天不變，道亦不變。”（《漢書·董仲舒傳》）主張“奉天而法古”（《舉賢良對策》）。在這樣一種保守復古的政治哲學思想支配下，董仲舒的文藝觀也體現出極端政治功利的狹隘性與忽視文學藝術形式美感特徵的保守性。如在文與質的關係問題上，他不同于先秦儒家的文質並重論，而提出了“先質后文”的觀點：

> 禮之所重者在其志。……志為質，物為文。文著于質，質不居文，文安施質？質文兩備，然後其禮成；文質偏行，不得有我爾之名；俱不能備而偏行之，寧有質而無文。……然則《春秋》之序道也，先質而後文，右志而左物。故曰：“禮云禮云，玉帛云乎哉！”推而前之，亦宜曰：“朝云朝云，辭令云乎哉！”“樂云樂云，鐘鼓云乎哉！”引而後之，亦宜曰：“喪云喪云，衣服云乎哉！”是故孔子立新王之道，明其貴志以反和，見其好誠以滅僞。其有繼周之弊，故若此也。（《春秋繁露·玉杯》）

一則曰“寧有質而無文”，再則曰“先質而後文”。雖引證了孔子對禮樂徒具形式的慨嘆，然而並不像孔子那樣向慕“鬱鬱乎

文哉”的周代，恰恰把“周上文”看作是應當補救的偏弊。在《舉賢良對策》中，他指出：“夫樂而不亂、復而不厭者，謂之道。道者，萬世亡弊。弊者，道之失也。先王之道，必有偏而不起之處，故政有眊而不行，舉其偏者以補其弊而已矣。三王之道，所祖不同，非其相反，將以救溢扶衰，所遭之變然也。……故王者有改制之名，亡變道之實。然夏上忠，殷上敬，周上文者，所繼之救，當用此也。……今漢繼大亂之後，若宜少損周之文，致用夏之忠者。”用三代質文代變的歷史循環論來論證漢代應該損“周之文”而用“夏之忠”，其不滿于文化藝術之盛、文辭形式之美，而要求以儒家之“忠”厚人倫禮制來統攝一切的用心至爲明顯。作爲兩漢思想的立法者、精神權威與學術榜樣，董仲舒這種復古、保守而又狹隘的文論在兩漢文壇影響深遠。在這種形而上學術思想的控制下，兩漢文學藝術充滿了僵化保守、復古模擬的氣氛。以文學創作而言，則揚雄的《甘泉》、《羽獵》、《長楊》諸賦模仿司馬相如的《子虚》、《上林》；東方朔作了《答客難》，揚雄就仿作了《解嘲》、《解難》，班固跟着仿制《答賓戲》，侯瑾又跟着仿制《應賓難》；東漢京都賦興盛，杜篤作《論都賦》，接着就有班固的《兩都賦》，張衡的《二京賦》、《南京賦》等模擬之作出現，而這些作品又都是“摹擬西漢司馬相如《子虚》、《上林》，揚雄《甘泉》、《羽獵》之作，皆源于西漢之苑獵大賦。”[1] 更有意思的是自西漢初枚乘作《七發》後，模擬仿制者此起彼伏，遂形成賦中别體——“七體”。洪邁《容齋隨筆》

① 聶石樵《先秦兩漢文學史·兩漢卷》第258－259頁，北京師範大學出版社，1994年4月版。

卷七云："枚乘作《七發》，創意造端……其後繼之者，如傅毅《七激》、張衡《七辯》、崔駰《七依》、馬融《七廣》……規仿太切，了無新意；傅玄又集之以爲《七林》，使人讀未終篇，往往棄諸幾格。"文學創作既如此，文藝理論中自然也充斥了保守的復古模擬之論，其代表就是以儒家正統自居的揚雄。

《漢書·揚雄傳》云："（雄）實好古而樂道，其意欲求文章成名于後世。以爲經莫大于《易》，故作《太玄》；傳莫大于《論語》，作《法言》；史篇莫善于《蒼頡》，作《訓纂》；箴莫善于《虞箴》，作《州箴》；賦莫深于《離騷》，反而廣之；辭莫麗于相如，作四賦；皆斟酌其本，相與放依而馳騁云。"其在創作上的復古模擬情況已昭然明白。不僅創作上把前人名作看作是不可逾越的頂峰，亦步亦趨，心追手摩唯恐不及，而且在理論上重新闡發荀子提出的"明道、徵聖、宗經"的主張。他說：

> 舍舟航而濟乎瀆者，末矣；舍五經而濟乎道者，末矣。棄常珍而嗜乎異饌者，惡睹其識道也？
>
> 好書而不要諸仲尼，書肆也；好說而不要諸仲尼，說鈴也。
>
> 或曰：人各是其所是，而非其所非，將誰使正之？曰：萬物紛錯，則懸諸天；衆言淆亂，則折諸聖。或曰：惡睹乎聖而折諸？曰：在則人，亡則書，其統一也。（均見《法言·吾子》，下引《法言》祇注篇名）
>
> 或問：五經有辯乎？曰：惟五經爲辯：說天者莫辯乎《易》，說事者莫辯乎《書》，說體者莫辯乎《禮》，說志者莫辯乎《詩》，說理者莫辯乎《春秋》。舍斯，辯

亦小矣。(《寡見》)

書不經，非書也；言不經，非言也；言書不經，多多贅矣。(《問神》)

大哉天地之為萬物郭，五經之為衆説郛。(同上)

三者之中，“宗經”是關鍵，因爲聖人之道體現于經典，經書是衡裁一切是非善惡的標準，《五經》是各類著述的最高典範與唯一標準，後世的一切創作都衹能取則于此。揚雄這種唯聖人是依，唯經典是從的文學主張，表現了儒術獨尊之下文論的復古保守性，是後世一切復古載道派文論的淵藪，在中國文學批評史上影響深遠，甚至連“體大慮周”、“籠罩群言”的《文心雕龍》也未能逃脱其影響。《文心雕龍》首列《原道》、《徵聖》、《宗經》三篇，即是對揚雄觀點的繼承與發揚。《宗經》云：

故論、説、辭、序，則《易》統其首；詔、策、章、奏，則《書》發其源；賦、頌、歌、贊，則《詩》立其本；銘、誄、箴、祝，則《禮》總其端；紀、傳、銘、檄，則《春秋》為根。並窮高以樹表，極遠以啓疆；所以百家騰躍，終入環内者也。若稟經以制式，酌雅以富言，是仰山而鑄銅，煮海而為鹽也。故文能宗經，體有六義：一則情深而不詭，二則風清而不雜，三則事信而不誕，四則義直而不迴，五則體約而不蕪，六則文麗而不淫。揚子比雕玉以作器，謂五經之含文也。夫文以行立，行以文傳；四教所先，符采相濟。勵德樹聲，莫不師聖；而建言修辭，鮮克宗經。是以楚艷漢

侈，流弊不還；正末歸本，不其懿歟！

認爲五經爲後世諸體文章之祖與榜樣，經書内容是永恒不變的真理。衹要向經書學習，就能有六種好處而無“艷”、“侈”之失，其受揚雄文論影響的痕迹至爲明顯。

與其保守復古文論相一致的是揚雄提倡語言的艱深。他作《解難》爲自己深奥費解的《太玄》辯護説：“大味必淡，大音必希，大語叫叫，大道低迴。是以聲之眇者不可同于衆人之耳，形之美者不可棍（混）于世俗之目，辭之衍者不可齊于庸人之聽。”“鍾期死，伯牙絶弦破琴而不肯與衆鼓；獿人亡，則匠石輟斤而不敢妄斫。師曠之調鐘，俟知音之在後也，孔子作《春秋》，幾（冀）君子之前睹也。老聃有遺言，貴知我者希，此非其操與！”《法言》中更以聖人的經書爲例，論證爲文艱深之必要。《問神》云：“或問：聖人之經不可使易知與？曰：不可。天俄而可度，則其覆物也淺矣；地俄而可測，則其載物也薄矣。大哉！天地之爲萬物郭，五經之爲衆説郛。”揚雄這種主張復古、倡言文必艱深的文論，是兩漢文藝理論的一個重要傾向，其深層原因乃在于儒術獨尊下專制而保守的思想學術風氣。這樣一種文學主張，無視語言文字的歷史發展，有意擴大言（口語）文（書面語）之間的距離，鄙視讀者，故意炫耀古雅奥博，對後世文學發展産生了極爲有害的影響。故蘇軾毫不客氣地指出：“揚雄好爲艱深之辭，以文淺易之説；若正言之，則人人知之矣。”（《答謝民師書》）揚雄這種保守復古與模擬的文論，在兩漢文論中具有代表性。他“文必艱深”的主張，直接影響到班固創作《漢書》，這衹要把《史記》與《漢書》的用語略作比較就會得到清楚的説明。王充

《論衡·自紀》虛擬時人對《論衡》的指責説："文不與前相似，安得名佳好，稱工巧?"又云："口辯者其言深，筆敏者其文沉。案經藝之文，賢聖之言，鴻重優雅，難卒曉睹。世讀之者，訓古乃下。蓋賢聖之才鴻，故其文語與俗不通。玉隱石間，珠匿魚腹，非玉工珠師，莫能採得。寶物以隱閉不見，實語亦宜深沉難測。"可見要求文"與前人相似"，主張"實語亦宜深沉難測"乃是當時的普遍見解。"文必艱深"是與漢代復古保守的文論緊密聯繫在一起的。

兩漢專制、復古、保守的文論還反映在對文學藝術領域中出現的不合儒家正統的新生事物極力壓制以及對有獨立文藝見解人士的打擊迫害等方面。如兩漢之際的著名思想家桓譚就是一個在文學藝術諸多方面都有自己獨立見解的人。他："性嗜倡樂，簡易不修威儀，而喜非毁俗儒，由是多見排抵，哀、平間位不過郎。"(《後漢書·桓譚傳》)他由于"不好讖緯"，光武帝駡他"非聖無法"，差點被殺。他"頗離雅樂而更爲新弄"(《新論·離事》)因而遭到揚雄的批評，甚至險些遭禍。《後漢書》卷二十六《宋弘傳》載：

帝嘗問弘通博之士，弘乃薦沛國桓譚才學洽聞，幾能及揚雄、劉向父子。于是召譚拜議郎給事中。帝每晏，輒令鼓琴，好其繁聲。弘聞之不悦……遣吏召之。譚至，不與席而讓之曰："吾所以薦子者，欲令輔國家以道德也，而今數進鄭聲以亂雅頌，非忠正者也。能自改邪？將令相舉以法乎?"

竟然欲用行政處罰來處理音樂藝術上的愛好選擇問題，其文化專制鉗制人心到了何種程度，由此可見一斑。其實，桓譚所愛好的"倡樂"、"新弄"或"鄭聲"，主要是指當時源于民間而流傳朝野的新流行音樂。據班固《漢書·禮樂志》載："今漢郊廟歌詩，未有祖宗之事，八音調勾，又不協于鐘律，而內有掖庭緣人，外有上林樂府，皆以鄭聲施于朝廷。……是時，鄭聲尤甚。黃門名倡丙疆、景武之屬富顯于世，貴戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈過度，至與人主爭女樂。"可見作爲流行新樂的"新弄"、"鄭聲"已在朝野廣爲流行，顯示出旺盛的生命力，而正統儒者所大力提倡的"雅樂"已無力與之抗衡。但漢代統治者却對這種新生的音樂藝術倍加壓制，哀帝時更明詔禁止：

> 惟世俗奢泰文巧，而鄭衛之聲興。夫奢泰則下不孫（遜）而國貧，文巧則趨末背本者衆，鄭衛之聲興則淫辟之化流，而欲黎庶敦樸家給，猶濁其源而求其流清，豈不難哉！孔子不云乎："放鄭聲，鄭聲淫。"其罷樂府官（見《漢書·禮樂志》）。

爲什麼漢代統治者及正統文論家（如揚雄）對新興的"鄭聲"、"新弄"那麼反感（儘管在具體的欣賞活動中也很愛好，如前引《後漢書·宋弘傳》中載："（帝）好其繁聲"），而對古樂雅樂那麼迷戀？究其實乃是因爲"先聖先師"孔子有過"鄭聲淫"、"放鄭聲"的論斷，而根本無視新興流行音樂有着人們更喜聞樂見的藝術感染力。排斥、打擊"俗"而推崇迷信"雅"，說穿了，還是儒術獨尊之下文藝思想保守復古的表現。而新興的文學藝術

樣式、獨立的文藝見解的橫遭非議壓制，有“離經背道”思想傾向人士的偃蹇困窮，復古擬古之風的普遍流行，最終都導因于其時思想文化的專制。

四、迷信與歌功頌德的文論

西漢末年以後，漢代思想界讖緯迷信之風盛行，反映在文藝理論中，就是將文學藝術與天人感應、象天法地、陰陽五行等神學迷信牽强比附，使文學藝術的本質特徵迷失在虛荒誕妄的無稽之談之中。如緯書中對詩所下的定義是：

> 詩者，天地之心，君祖之德，百福之宗，萬物之户也。（《詩緯含神霧》）。
>
> 詩者，天文之精，星辰之度，人心之操也。在事為詩，未發為謀，恬淡為心，思慮為志，故詩之為言志也。（《春秋緯說題辭》）

表面上把詩拔高到無以復加的地位，實際上已取消了詩（文學藝術）作爲特殊審美意識形態的地位與作用。表面上沿用“詩言志”的傳統觀念，但已披上了神學外衣，詩也已由言“人”之志而變爲言“天”之志了。正如有的學者所指出的那樣：“在董仲舒神學目的論基礎上形成的神學化的禮樂論（引者按：同時也包括詩論），可謂集荒謬之大成，在中國古代文論史上寫下了最爲古怪也最爲反動的一頁。這種理論對文藝理論的發展毫無價值可言，經過王充等唯物主義思想家的批判後即一蹶不能復振，但

確實曾在統治者的支持下一度泛濫。”[1] 這樣一種充滿神學迷信的思想，曾不同程度地影響了兩漢文論家。揚雄雖極力提倡原道、徵聖、宗經，以儒家正統自居，但亦未能恪守孔子“不語怪、力、亂、神”的祖訓，而是在自己的創作中“苟馳誇飾”，大談神怪。《文心雕龍·誇飾》言：“及揚雄《甘泉》，酌其餘波。語瑰奇則藉珍于玉樹，言峻極則顛墜于鬼神。至《東都》之比目，《西京》之海若；驗理則理無不驗，窮飾則飾猶未窮矣。又子云《羽獵》，鞭宓妃以餉屈原；張衡《羽獵》，困玄冥于朔野。孌彼洛神，既非罔兩；惟此水師，亦非魑魅：而虛用濫形，不其疏乎？”比較概括地指出了兩漢賦家“虛用濫形”、奢談神怪的情形。自認爲是“醇儒”的班固，也迷戀讖緯神學，相信天人感應，屢言“祥瑞”、“福應”。在《兩都賦序》中，他說：“是以衆庶悅豫，福應尤盛。《白麟》、《赤雁》、《芝房》、《寶鼎》之歌，薦于郊廟；神雀、五鳳、甘露、黄龍之瑞，以爲年紀。”在其撰集的《白虎通義》中，將詩與上天的“譴告”聯繫起來，“爲人臣不顯諫，纖微未見于外，如《詩》所刺也。若過惡已著，民蒙毒螫，天見災變，事白異露，作詩以刺之，幸其覺悟也。”（《諫爭篇》）在神學迷霧籠罩之下，連以反對讖緯神學爲己任，力排流俗，痛“疾虛妄”的王充，也免不了沾染上這種時代病。其《論衡》中有《符驗篇》，列舉漢代出現的許多天人感應之“符瑞”現象，例如：“宣帝時，鳳凰下彭城”，“孝武、孝宣時，黄龍皆出”，以證明“漢德豐雍”，“皇瑞比見，其出不空，必有象

① 見蔡鍾翔、黄葆真、成復旺著《中國文學理論史》（一）第 117 頁，北京出版社，1987 年 6 月版。

爲，隨德是應”。

兩漢“獨尊儒術”的思想文化專制，導致了迷信神學的泛濫。這種迷信不但表現在“天人感應”的神學觀點上，而且也表現在對體現“天”的意志的封建君主的美化歌頌上。既然“天者，百神之君也。”（《春秋繁露·郊義》），而“唯天子受命于天，天下受命于天子”（《春秋繁露·爲人者天》），那麽代表“天”意的天子也就如同神秘莫測而又全知全能的“天”一樣，是智慧的象徵、最高道德原則“仁”的化身、普施恩澤于人間的使者，因而也就值得爲之大唱贊歌。這種思想體現在文藝理論上，便是文論家們對文藝歌功頌德功能的大力提倡。當然，又是爲封建統治秩序的亘古不變製造哲學根據的董仲舒在這方面作出了“重大貢獻”。董仲舒的文藝觀主要表現在他的禮樂論中。他認爲禮樂是德治的工具，其功能在于教化，而樂的特點是深入于人的感情（所謂“故聲發于和而本于情，接于肌膚，臧（藏）于骨髓”[1]），所以更能達到移風易俗的效果，這與荀子《樂論》及《禮記·樂記》中對樂的作用的論述是一致的。但樂如何實現其教化功能爲德治服務呢？他説：

> 問者曰：物改而天授顯矣，其必更作樂，何也？曰：樂異乎是。制為應天改之，樂為應人作之。彼之所受命者，必民之所同樂也。……緣天下之所新樂而為之文曲，且以和政，且以興德。天下未遍合和，王者不虛作樂。樂者盈于內而動發于外者也。應其治時，制禮作

① 《舉賢良對策》。

> 樂以成之。成者，本末質文皆以具矣。是故作樂者必反天下之所始樂于己為本。舜時，民樂其昭堯之業也，故《韶》；韶者，昭也。禹之時，民樂其三聖相繼，故《夏》；夏者，大也。湯之時，民樂其救之于患害也，故《護》；護者，救也。文王之時，民樂其興師征伐也，故《武》；武者，伐也。四者，天下同樂之一也，其所同樂之端不可一也。作樂之法，必反本之所樂。所樂不同事，樂安得不世異？是故舜作《韶》而禹作《夏》，湯作《護》而文王作《武》，四樂殊名，則各順其民始樂于己也，吾見其效矣。(《春秋繁露·楚莊王》)

在此，他雖然也承襲了“樂者，樂也”儒家傳統說法，但却把儒家觀念中代表喜怒哀樂等各種感情的“樂”（lè）的豐富内涵曲解爲指單一的快樂，這樣，他所謂的“樂”（yuè）剩下的就衹是王者的功業恩德：“王者功成作樂，樂其德也。”(《舉賢良對策》)，其功用也僅衹有歌功頌德一端了。于是，“怨以怒”的“亂世之音”、“哀以思”的“亡國之音”、“噍以殺”的哀心之聲、“粗以厲”的怒心之聲、“和以柔”的愛心之聲等等都被排除于“樂”的範圍之外，本應豐富多彩的“樂”就這樣被限制在一個極其狹窄的範圍之内。他雖然也說過“《詩》道志”，“《樂》詠德”(《玉杯》)，似乎《詩》、《樂》具有不同的職能，“樂”所排除的内容可由《詩》來承擔。但他同時又說：“先王顯德以示民，民樂（lè）而歌之以爲詩。”(《身之養重于義》)這就又把“道志”界定爲“詠德”，詩、樂一致，同爲“詠德”之具，因而文學藝術的功能也就僅剩下歌功頌德一端了。在這裏，儒家文藝思

想中的“興觀群怨”、“觀風”，甚至“導情”説統統不見了，本來就已極狹隘的文學功用“美刺”説中較富現實價值的“刺”被無情拋棄，剩下的衹是樂德、詠德、歌德，潤色鴻業，粉飾太平。中國歷代文學中之所以有那麼多歌功頌德的應制詩、雅正雍容却毫無情感的臺閣詩、駢四儷六虚應故事的哀册文，其深層原因皆由于此。同時我們還應當看到：這種歌功頌德文論的産生與流行，實際上是兩漢思想界儒家獨尊、文化專制的必然結果。先秦儒家思想中的民主性因素被大大削弱，君王地位至高無上，文學藝術僅作爲經學的附庸，文人被視爲“倡優”而“畜之”，扮演着“弄臣”的角色。文學藝術的獨立性被取消，僅被視爲頌德載道的工具。這樣，董仲舒極度簡單、狹隘的文學藝術歌功頌德論的出現也就有其必然性了。

兩漢歌功頌德的文論是頗爲流行的，甚至連深受封建專制統治戕害而主張“發憤著書”的司馬遷也受其影響。《太史公自序》説：“漢興以來，至明天子，獲符瑞，封禪，改正朔，易服色，受命于穆清，澤流罔極……臣下百官，力誦聖德，猶不能宣盡其意。且士賢能而不用，有國者之耻；主上明聖而德不布聞，有司之過也。且余嘗掌其官，廢明聖盛德不載……罪莫大焉”。司馬遷早年曾跟董仲舒習《公羊春秋》，其思想或受其影響。當然，從總體看來，司馬遷的《史記》還是以對現實强烈的批判精神而著稱于世的，他那“善善惡惡”，“賢賢賤不肖”的鮮明態度與“不虚美”、“不隱惡”的“實録”精神，常爲後代史家所稱道，正統保守者至目之爲“謗書”。衹不過流風所及，時勢使然，使司馬遷不可能完全置身于甚囂塵上的歌功頌德文藝思想之外而絲毫不受其影響。班固作爲具有濃厚儒家正統思想的史學家，當然

更是大力提倡文藝歌功頌德。他主張文學要爲統治者“潤色鴻業”，應當“宣上德而盡忠孝，雍容揄揚，著于後嗣。”(《兩都賦序》）並在《漢書·禮樂志》中說：“王者未作樂之時，因先王之樂以教化百姓，説樂（lè）其俗，然后改作，以章功德”。公開宣稱“樂”的作用是彰顯頌揚統治者的“功德”。因而得到王充的稱贊：“孝明之時，衆瑞並至，百官臣子不爲少矣，惟班固之徒稱頌國德，可謂譽得其實矣。頌文譎以奇，彰漢德于百代，使帝名如日月，孰與不能言，言之不美哉！”（《論衡·須頌篇》）又云：“觀杜撫、班固等所上《漢頌》，頌功德符瑞，汪濊深廣，滂沛無量，逾唐、虞，入皇域，三代隘辟，厥深洿沮也。”(《論衡·宣漢篇》）對班固的頌漢宣德稱羡不已。王充自己，也是極力提倡爲帝王歌功頌德的。他說：“古之帝王建鴻德者，須鴻筆之臣。褒頌紀載，鴻德乃彰，萬世乃聞。”（《論衡·須頌》）在《論衡》中，他一再表白對朝廷的忠誠，甚至特意寫了《宣漢》、《恢國》、《驗符》等篇來歌頌漢朝的盛德，又作《齊世》、《須頌》總論稱頌漢德之必要。雖然這些篇目的寫作，在東漢封建統治專制極嚴的時代，具有以違心之論而避禍全身的用意[①]，但總觀王充的思想，則他的文論中有爲帝王歌功頌德的觀點則是不容否認的。由此看來，充斥于兩漢文論中的歌功頌德論調，仍然應當歸咎于當時思想文化上的獨斷專制與迷信保守。

五、發現美的“眼睛”被蒙蔽

兩漢的儒術獨尊與文化專制，使其文論籠罩在政教倫理中心

---

① 《論衡·對作篇》中說：“《論衡》實事疾妄，《齊世》、《宣漢》、《恢國》、《驗符》、《盛褒》（今本無此篇）、《須頌》之言，無誹謗之辭。造作如此，可以免于罪矣。”足于窺見他寫作這些篇章之用心。

的層層迷霧之中。“依經立義”的學術範式，使兩漢文論家們對文學藝術的解讀與研究始終在儒家思想藩籬内徘徊。文學藝術由于内在發展與運動所顯示出的許多本質特徵，常常被當時的文論家們所忽視。由于指導思想的偏狹，發現美的“眼睛”常常被蒙蔽。這種因其戴上了儒家政教倫理的有色眼鏡，因而不能發現“美”、忽視“美”的現象在兩漢文論中突出地表現在如下幾個方面：

（一）屈原作品中“發憤抒情”及其浪漫精神的被忽視與誤解。屈原作爲中國文學史上第一個偉大的愛國主義詩人，其作品充滿了濃鬱的抒情性與强烈的主觀色彩，是憂憤積中而英華外發的典範。在《惜誦》中，他明確提出“發憤以抒情”，並以此作爲創作的原則，以飽蘸血淚的詩筆抒發自己“信而見疑，忠而被謗”的滿腔忠悃與悲憤牢騷。這本已揭示出文學抒情言志、宣泄主體情感的本質特徵。可惜在漢代儒家文藝觀獨霸文壇的大背景中，除了司馬遷沿此路徑，結合自己的遭遇而提出“發憤著書”説之外，大多數文論家並未循此方面繼續深化發展，而是偏執儒家“怨而不怒”、“明哲保身”等觀念，對屈原其人其作横加非議。屈原的“發憤抒情”具有兩個明顯的特徵：一是熾熱强烈的情感，二是濃烈的憤怨色彩。很顯然，這兩點都不符合儒家“中和之美”的審美趣味與“温柔敦厚”的詩教。無論是揚雄對屈原“湛身”的指責，還是班固對他“露才揚己”、“怨恨懷王，譏刺椒蘭”、“怨刺其上”等的非毁，以及王逸“依五經以立義”而對屈原的肯定，都有一個共同點，即他們的或是或非都以儒家文藝思想爲標準，對屈原作品“發憤抒情”的特質都缺乏了解，而是極力把它往儒家教義上拉拽。這種極力消解創作主體强烈的情

感，“美刺”二端中以“美”爲重的傾向在漢代的文學創作與文論中都有明顯表現。前者如漢大賦中極盡“鋪張揚厲”之能事，但文中無人，終嫌缺乏動人的情感與强烈的藝術感染力。後者如前言歌功頌德的文論充斥文壇。與這種忽視文學作品表達情感、抒寫憂憤的特質相一致，兩漢文論家囿于“子不語怪、力、亂、神”的傳統見解，對屈原作品中豐富的想象、大膽的誇張以及運用豐富的神話傳説所表現出來的浪漫色彩並不理解。班固指責屈原“多稱昆侖、冥婚宓妃虚無之語，皆非法度之政，經義所載。”（《離騷序》）王逸用經義附會《離騷》中“駟玉虬而乘鷖”、“就重華而陳詞”，登昆侖而涉流沙等充滿想象和神話的語句，都是因爲對神話傳説與文學的特殊關係，對屈原作品瑰奇絢麗、超越現實的浪漫主義色彩缺乏理解所致。甚至到了劉勰的《文心雕龍》中，雖專列《辨騷》一篇，目爲“文之樞紐”，且認爲屈原作品“氣往轢古，辭來切今，驚采絶艷，難與並能”，“軒翥詩人之後，奮飛辭家之前”，但對屈原作品的浪漫特色仍不理解，認爲神話傳説等運用是“異乎經典者”。漢代文論家這種排斥文學作品中强烈的情感、激切的怨憤之情及超越現實的浪漫精神的文藝觀，既是特定思想文化條件下的産物，又對後代的中國文學與文論産生了巨大影響，中國文學中極其重視平正典雅、清遠恬淡的風格，文論中“中和之美”、“温柔敦厚”之長盛不衰都與此有關。

（二）賦論中的輕藝術特徵與重政教功用。據《西京雜記》卷二載：“司馬相如爲《子虚》、《上林》賦，意思蕭散，不復與外事相關，控天引地，錯綜古今，忽然如睡，焕然如興，幾百日而後成。其友人盛覽，字長通……嘗問以作賦。相如曰：合纂組

以成文，列錦綉而爲質，一經一緯，一宫一商，此賦之迹也。賦家之心，苞括宇宙，總覽人物；斯乃得之以内，不可得而傳。”《西京雜記》近于筆記小説，托名劉歆，傳爲葛洪所撰。“其中所記雖不完全可靠，但在當日辭賦發達的時代，司馬相如有這樣的觀點，不是完全没有可能的。”① 可惜的是，這種對漢賦的想象構思、形式文辭等美學方面的探討，並未被爾後的文論家所發展繼承。兩漢賦論中，絶大多數都是對賦“勸百諷一”、“潤色鴻業”等政教倫理功用的論述，揚雄、班固、王充的賦論亦大抵如是。在兩漢文論家眼里，文學藝術本體似乎没有存在的理由，有的衹是對其政教倫理功用連篇累牘的闡述與發揮。文學藝術既被當作實行政教德化的工具，其本身的形式特徵、美學價值必然受到忽視甚至歪曲。美已經昭示了自身的存在，但研究者並未著力于追踪她的倩影芳姿。正是極端的政治功利主義，蒙騙了文論家們發現美的“眼睛”，阻隔了他們探究美的意圖與努力。

（三）文學藝術形式文詞之美多遭忽視與否定。在兩漢文論中，對諸多文學藝術様式的論述多着眼其思想内容與功用目的，而形式文詞方面的特徵往往被忽視，甚或遭到否定。如作爲“千餘年來共認爲神聖不可侵犯之寶典”（梁啟超語）的《毛詩序》，就幾乎没有涉及詩歌的體制特徵、語言形式等文學本體問題。“賦、比、興”算是着眼于詩歌藝術方面了，但僅舉其目，未作任何解釋。語焉不詳，致使後世衆説紛紜。漢代史書、政論都頗爲發達，但從藝術角度着眼探討其特徵者亦不多見。漢武帝設立

① 見顧易生、蔣凡著《中國文學批評通史·先秦兩漢卷》第 546 頁。上海古籍出版社，1996 年 12 月版。

樂府，對搜集保存民歌與啟發刺激文人詩歌創作都有積極作用，但有關漢樂府民歌藝術特徵的言論在兩漢文論中寥寥無幾。論者常稱引的“感于哀樂、緣事而發”（班固《漢書·藝文志》），其目的還是在于“觀風俗，知厚薄”（同上），亦未涉及樂府詩的形式言辭特徵。賦論的情形已如上述，但有一點需特别指出：那就是兩漢文論家對賦的言辭之美多持否定指責態度。如揚雄把景差、唐勒、宋玉、枚乘之賦歸爲“辭人之賦”，評之爲“麗以淫”，不加具體分析，完全否定打倒，這實際上是對作爲賦重要藝術特徵的言辭華美的否定。他還説“女惡華丹之亂窈窕也，書惡淫辭之淈法度也。”（《法言·吾子》）表面上是主張自然之美，不假人工修飾。但是，正如天生麗質的美人略施粉黛會更增艷麗一樣，好的内容與思想如假以恰切的言辭，就會更能入情入理。而所謂“恰切”，當然就意味着採用修辭，當然也就有了“人爲”的修飾，因爲作爲書面語的文學作品畢竟不是隨口常言的照實記録，它確實要考慮到文辭的漂亮優美。揚雄的“書惡淫辭之淈法度”實際上是以“文勝質”爲由而反對美麗的文辭。揚雄反對“麗辭”，然他自己亦涉嫌辭賦的“麗以淫”而遭到班固的批評。班固説：“其後宋玉、唐勒。漢興，枚乘、司馬相如，下及揚子雲，競爲侈麗閎衍之詞，没其風諭之義。”（《漢書·藝文志》）看來，美麗的文辭與“風諭之義”似乎是一對矛盾，視文藝爲政治教化工具的漢代文論家們當然是寧肯舍棄美麗的文辭以確保“風諭之義”，而其實這二者之間並非矛盾。文學藝術形式言辭之美的多遭忽視與否定，儒生對賦家的横加指責，以“淫靡”相罪（詳《漢書·王褒傳》），究其實，仍是漢代先質後文，重質輕文偏狹文藝觀在文論中的反映。

（四）言志抒情的文藝發展方向被限制與誤導。“詩言志”是中國詩論“開山的綱領”（朱自清《詩言志辯》），它最早見于《尚書·堯典》：“詩言志，歌詠言，聲依詠，律和聲。”並在先秦典籍中得到多次表述。如《莊子·天下》說：“詩以道志”；《荀子·儒效》說：“詩言是其志也”；《左傳·襄公二十七年》載趙文子對叔向說：“詩以言志”。這些論述代表了先秦人們對詩的一個總的看法，即作爲文學作品的“詩”能够表達人們的志向、意願和思想，是我國文論中抒情言志說的萌芽。在先秦時代，“詩言志”是和祭祀、慶典、慶功、戰爭、外交、政令等等活動聯繫在一起的。所謂“言志”的“志”，包含着重大的社會政治歷史事件和行動所發表的要求、命令、看法和評論，多與社會政治生活相聯繫，基本上是一種理性認識。如孔子說“志于道”（《論語·述而》）、“亦各言其志”（《論語·先進》）。孟子說：“夫志，氣之帥也”（《孟子·公孫丑上》），其所言之“志”，就多指具有一定倫理道德規範的思想，偏重于人的理智與理性。而“情”則是“性之好惡喜怒哀樂，謂之情”（《荀子·正名》），指的是一種更個體化、具體化與表面化的情感，即更多與個體感性聯繫在一起。蓋其時仍然將《詩》視爲一種古代的政治歷史文獻，故把《詩》與作爲個體感性的“情”聯繫的言論在先秦並不多見。但“志”中包容了、統攝了情感這一點却是無疑的。秦漢以來，由于受到屈原作品中“發憤抒情”的影響，且屈賦中强烈熾熱的情感是每一個讀者都能明顯感覺到的，故“情”在文學中的作用逐漸爲文論家們所認識，並且與傳統的“言志”說結合到一起，而形成了《毛詩序》中“言志抒情”、“吟詠情性”的著名論點，其在中國文學史上有其重要意義自不待言。然而，漢代文論家雖認識到了“情”

在文學中的重要作用，但因其偏執于重“志”輕“情”的傳統觀念，便在對“情”、“志”的看法上，對“情”的導引上發生了偏差。其結果是雖然肯定了“情”，但與“志”相比畢竟是第二位的東西。在“情”與“志”發生衝突時，必須以“志”節“情”而決不能讓情感衝破了理性之“志”，淹没了理性道德規範，其代表性表述就是《毛詩序》中的“發乎情，止乎禮義。”在這裏，作爲個體感性表現的喜怒哀樂之“情”被導嚮了倫理道德規範的“禮義”——一種維護群體等級倫常的“天意”表現，個人情感意志最終消融于政治倫理之中，“情”的存在、表達與極限都被嚴格限定在“志”的範圍之内。一方面發現了“情”，肯定了“情”；另一方面又不敢正視、“追問”情，且力圖消融、摒絶“情”。這樣一種悖論，反映了注重文藝審美本質特徵的美學研究與注重文藝政教功用的社會政治研究之間的矛盾，也反映了漢代文論家從感性上愛好迷戀情感之“美”，但從理性上又欲千方百計摒除這種“美”的兩難處境。一般論者多肯定《毛詩序》中“言志抒情”在中國文論發展史上的重大意義，這當然是正確的。但漢儒的“言志抒情”之論中，“抒情”一端並未得到應有重視，雖“言志”、“抒情”並提，實際上却是“志”統攝、限制、吞噬了“情”，因此“抒情”的文藝思想在兩漢並未形成氣候，文論家們所言之“情”實質上已蒙上了濃厚的倫理道德色彩而非創作主體豐富情感的自由抒發了。這一點，却很少有人論及。明乎此，我們纔能理解爲什麽漢代即已“言志”、“抒情”並提，但人們却都一致公認陸機的“緣情綺靡”乃是中國文論中“抒情”理論的真正開端，纔把它視爲對先秦以來詩“言志”傳統的一種反動，纔把它目爲文學回歸本體，“自覺”時代到來的標志。對于

漢代文論中這種雖承認了“情”的存在，但却多方設防，曲爲之說的“發乎情，止乎禮義”、“反情以和其志”（《樂記》）的觀點，魯迅先生曾一針見血地指出：“如中國之詩，舜云言志；而後賢立說，乃云持人性情，三百之旨，無邪所蔽。夫既言志矣，何持之云？强以無邪，即非人志，許自由于鞭策羈縻之下，殆此事乎。”（《摩羅詩力說》）漢儒提出的“抒情”實即“許自由于鞭策羈縻之下”的顯例。上述情形說明，在文學的作用被圈定在“經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗”等政教倫理範圍内的漢代，即使提出了文學藝術“抒情言志”這樣已觸及文藝本質屬性的理論，但在命題的展開與指導創作的具體過程中，合理的内核仍被遮蔽和誤導。不但發現“美”的眼睛被蒙騙，即便一旦發現了“美”，其追踪、探究“美”的努力仍然被文化專制的層層迷霧所阻隔。

六、專制夾縫中審美文論的發展

以上較多地論述了兩漢文論在儒家獨尊下所體現出來的偏狹保守、極端政治功利，從而忽視了文學藝術審美特質的一面。然而，在中國古代文論奠基期的先秦時代，注重文學藝術的社會政治功利作用與注重文學藝術本身審美娛情作用這兩個方面就是互爲補充，並行發展的。也就是說，在中國古代文論發展的初始階段，就已埋下了文學向功利或審美發展的種子，就已開啓出了文學這一體而兩面的發展方向。後代由于不同的社會文化條件，對文學功利或審美的倚輕倚重，因而使文論發展體現出或重功利或重審美的不同特色。當然，在更多的情況下，這二者往往是相互交融、密不可分的，儘管在“交融”中二者的輕重比例並不均衡。就先秦諸子的文論來看，大致儒、墨、法比較偏重于文學的

社會政治作用。雖然墨、法兩家有輕視文學，甚至否定文學的觀點，但他們的或肯定或否定都是以文學藝術是否有益于政治教化、世道人心方面考慮的，因此實質上與重視文學社會作用的儒家是一致的。重視文學自身規律與審美特性的文論則主要表現在道家文論與屈原的文學思想中。道家的老子與莊子從根本上説是反對文學藝術的，道家美學是一種反美學的美學，《老子》中的"五色令人目盲，五音令人耳聾"，《莊子》中的"擢亂六律，鑠絶竽瑟，塞瞽曠之耳，而天下始人含其聰矣；滅文章，散五彩，膠離朱之目，而天下始人含其明矣；毀絶鈎繩，而棄規矩，攦工倕之指，而天下始人有其巧矣。"（《胠篋》）等等都可看作這種否定文學藝術、乃至人類文明的典型表述。老莊都認爲"道"是自然混成、先天地生、永恒運動着的客觀存在，人生的極境就是對這恍惚玄妙的"道"的認識與體悟。而要達到對至高無上而又無所不在的"道"的認識與體悟，人們就應當保持其自然的本性，做到以"天"（人的自然天性）合"天"（宇宙自然運動的規律，亦即"道"），這樣纔能與自然萬物冥合爲一，得到絶對的自由，"獨與天地精神相往來"（莊子語），超越有限的肉身和人間世，達到永恒與不朽。一切人爲的文明、文化、仁義禮制、文學藝術都是"僞"，都衹會妨礙人們對"道"的體認，都衹會塞聰閉明，戕害人的自然天性。當然，這是老莊不滿于當時統治者用所謂的"仁義禮制"爲藉口來進行攻城略地、巧取豪奪的激憤之言，是對當時污濁黑暗的社會的强烈抗議。所謂"彼竊鈎者誅，竊國者爲諸侯。諸侯之門，而仁義存焉。"（《莊子·胠篋》）就是這種僞善黑暗社會的真實寫照。然而，在這種錯誤倒退的理論前提之下，老莊却在對"道"的描述與體悟中，對絶對自由精神的追求

中，對高蹈遠引的神仙與理想境界的描述中，對宇宙人生的深刻觀察與辯證認識中以及在對清静無爲、玄想内省的切身體驗中，提出了一系列對于文學藝術的真知灼見，發展出一系列對以後中國文論影響深遠的理論命題，從而對中國文論注重審美一面的發展方向作出了傑出的貢獻。如果説，儒、墨、法等文學政治功利派主要研究的是文學的外部規律，偏重于文學與政治、時代及人倫道德的話，那麽以道家爲代表的一派可稱爲文學藝術的審美派，他們更多探討了文學藝術的想象、心理、表現、言辭等屬于内部規律的問題。此處不擬詳論老莊的文論思想，但如道、自然、虚静、心齋坐忘、言意、游、形神、寓言、有無相生、嬰兒、大音希聲、正言若反、物化、樸素、以天合天……等等都對中國以後的文學藝術發生了深遠的影響。聞一多説“中國人的文化上永遠留着莊子的烙印。”[①] 郭沫若説：“秦漢以來一部中國文學史差不多大半是在他（莊子）的影響之下發展的。”[②] 都是中肯的評價。當然，我們説儒、墨、法等主要着眼于文學的功利性，道家主要着眼于文學的審美性，這祇是據其主要精神而言，實際上，儒家文論中也有重視文學藝術審美特徵的一面，如孔子强調“文質彬彬”，又説“言之無文，行而不遠”，就有强調形式與文辭的意義。他著名的“興觀群怨”之説中的“興”，實際上指的就是文學作品感發志意，以情動人的特點。他贊同曾點之志，欣賞“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸”（《論語·先進》），遊山玩水，在大自然

① 聞一多《古典新義·莊子》。
② 郭沫若《莊子與魯迅》，見《郭沫若文集》卷十二，第 59 頁，人民文學出版社，1959 年。

中適情任興，也具有審美意義。這一點常被宋代理學家所稱道，所謂的“孔顔樂處”、“曾點之志”，指的就是一種淡泊自守，近乎無功利審美意境的人生境界。再如孟子的“知人論世”、“以意逆志”以及“知言養氣”等著名論點中，亦不乏注重文學藝術審美特性的因素，衹不過這一方面在先秦儒家文論中不占主導地位罷了。由此可見，即使在中國古代文論奠基期的先秦時代，注重文學藝術的功利與審美兩條路綫就是相輔相承、並行不悖的。文學藝術一“刃”之“二面”均已得到開啓與論述。衹有明白了這一點，我們纔能理解爲什麼在漢代主要繼承發展了儒家文論中文學藝術功利性能的文化大背景中，審美的、以文學藝術爲本位的文論在封建專制統治下仍能得到一定程度的發展。説是“一定程度”，這是因爲這種發展是艱難的、緩慢的、處于“邊緣”地位的，她是夾縫中的生命，是萬綠叢中的一點紅艷。雖然顯得單薄、孤寂而羸弱，但由于扎根于具有無限創生潛能的先秦文化肥沃土壤之中，因而一旦到了儒術統治坍塌、神學偶像被打破、發展生長的許多外部限制被清除的魏晋南北朝時代，她就青春焕發、傾城傾國，全面完美地展露出其迷人的風姿。兩漢文化專制中審美型文論之所以得到一定發展還應該考慮到文學自身發展有其内在的規律。文學作爲一種特殊的社會意識形態，既與特定時代的政治、哲學、宗教有一定聯繫，又有其自身發生、發展及其流變的獨特規律與内在邏輯，再由于文學藝術及審美創造較多地反映了積澱在民族心理深層結構中的所謂“集體無意識”，而這種“集體無意識”一旦形成便具有極强的穩固性，一般不易隨外部社會歷史條件 的變化而改變。因此，雖然漢代儒術獨尊從外部限制和忽視了文學藝術的審美發展，但其内部的内驅力還是使

它要頑强的表現和發展自身。衹有從外部與内部、自律與他律兩方面思考研究兩漢文論，纔能對之有全面而辯證的認識。縱觀兩漢處于“邊緣”地位的以注重探討文學自身發展規律與審美特徵的文論，我們可以看到：第一，對文學觀念及其特徵有了進一步的認識與深化。文學作品數量大大增加，文體種類大爲增多。隨着文學創作的日益繁富，文學作品數量與寫作經驗的日益積累，人們的文學觀念與對文學的認識也進一步深化，文學作品與其他學術文章有了大致的分野，文學獨立成科的意識已初露端倪。班固《漢書·藝文志》中專列“詩賦略”爲一類，《史記》、《漢書》中爲著名文學家立專傳，文學批評專論的出現等都爲魏晋“文學自覺”時代的到來準備了必要的條件。第二，司馬遷的“發憤著書”説對形成中國文人的憂患意識與傳播創造“人文”的歷史使命感具有重要影響，並直接影響了後代“文章不朽”（曹丕）、“不平則鳴”、“歡愉之辭難工，愁苦之言易好”（韓愈）、“詩窮而後工”（歐陽修）、“國家不幸詩家幸，賦到滄桑句便工”（趙翼）等重要文論觀點。第三，王充文論中的諸多方面，以其迥出時人的理論創新對開啓魏晋南北朝審美本位文論發生了巨大作用。他的思想與理論，正是儒學從内部被自己先進的思想家進行解構的開始，是由兩漢儒家一統到魏晋南北朝多元並存文化轉型的先聲。當然，這衹是兩漢注重文學自身特徵的幾個最重要的方面，而且諸家對此已有較爲詳盡之論述，所以不再展開討論。

第三章　多元文化交匯中“美”的發現

宗白華先生說：“漢末魏晋六朝是中國政治上最混亂、社會上最痛苦的時代，然而却是精神史上極自由、極解放，最富于智慧、最濃于熱情的一個時代。因此也就是最富有藝術精神的一個時代。”[1] 又說：“這是中國人生活史裏點綴着最多的悲劇，富于命運的羅曼司的一個時期，八王之亂、五胡亂華、南北朝分裂，釀成社會秩序的大解體，舊禮教的總崩潰、思想和信仰的自由、藝術創造精神的勃發，使我們聯想到西歐十六世紀的‘文藝復興’。這是强烈、矛盾、熱情、濃于生命色彩的一個時代。”[2] 魯迅先生亦早有論斷：“用近代的文學眼光來看，曹丕的一個時代可說是‘文學的自覺時代’。”[3] 李澤厚先生則更深刻地指出：正是因爲人的覺醒，主體意識的張揚纔帶來了文學藝術的自覺，即魏晋南北朝是一個人的覺醒與文的自覺的時代（詳《美的歷程》）。這些論斷無疑都是正確而深刻的。在此基礎上學者們對魏

① 《美學與意境》第183－184頁。人民出版社，1987年4月。
② 同上。
③ 《魏晋風度及文章與藥及酒之關係》。

晉南北朝的思想文化與文學藝術進行了廣泛而深入的研究，可謂新見迭出，著述如林，使魏晉南北朝成爲中國古代文化、文學研究的熱點與重點。就文論一端而言，《文心雕龍》已發展爲專門之學——龍學，其他諸如《典論·論文》、《文賦》、《詩品》、《文選序》、《顏氏家訓》等文論論著都已得到相當深入的研究。後學于此確實有珍珠寶貝已採擷殆盡的浩嘆。然而，如果我們從文化轉型的視點來透視整個魏晉南北朝時期的文論，對某些問題往往會有更深入的理解，在某些方面仍會有所創獲。魏晉南北朝文化與此前的漢代文化相比，確實顯示出不同的面貌。如漢代是儒術獨尊，此時是儒、道、釋多元並存；漢代以經學爲學術代表，而此時則出現了面目迥異于經學的玄學；漢代文論以功利爲主，而此時的文論却以審美爲主；漢代的文學還是經學的附庸，且與歷史、哲學等混而未分，還沒有勢力與其他學科分庭抗禮、另立門户，而此時則文學已獨立成科，發展到了成熟的"自覺時代"；漢代的詩歌創作仍以四言爲主，而此時則五言騰涌，蔚爲大觀。此外，諸如："文筆"之辨、聲律之論、"風骨"之説、"滋味"之言等都是此時期出現的新概念、新理論。縱觀整個魏晉南北朝文化的面貌，它表現了一種從漢代的政教倫理文化向審美文化的轉型。而對主流文化（儒學）的批判與解構，對異端思想的吸納以及對異族文化（印度佛教及少數民族文化）的接受和改造，人性的覺醒，生命意識的復蘇，對有限人生與肉身的超越及對今生的迷戀、享樂的追求等等，正是使這種文化轉型得以實現的重要因素。在這樣一種社會大混亂、思想大解放、文學藝術大發展的文化轉型期，文學理論也得到全面發展，創造了中國文學批評史上的高峰，在對兩漢功利文學觀的反撥中寫下了注重文學自身特

徵、注重文學審美悦情功能，所謂爲情而藝術、爲美而藝術、“爲藝術而藝術”的光輝篇章。

第一節　魏晉南北朝文化轉型概述

一、偶像的坍塌與思想的多元

標志着魏晉南北朝文化轉型特徵的首先是由于儒家思想統治地位的失墜，儒學禮義綱常虚僞性的日益暴露而黯淡了至高無上的神聖靈光，從而形成了思想界多元並存的局面。而這一點，又衹有從時代變遷與儒學内部發展的流變纔能得到説明。

東漢以後，經學與讖緯神學合流，其原始孔孟儒學中的理性精神日漸喪失，繁瑣虚僞之徵日益彰顯。王充在《論衡》中敢于“非聖無法”、“問孔刺孟”，思想解放的歷程便已晨曦微露。《論衡·謝短》曰：

> 夫儒生之業五經也，南面為師，旦夕講授章句，滑習義理，究備于五經，可也。五經之後，秦漢之事不能知者，短也。夫知古不知今，謂之陸沉，然則儒生所謂陸沉者也。五經之前，至于天地始開，帝王初立者，主名為誰，儒生又不知也。夫知今不知古，謂之盲瞽。五經比之于上古，猶為今也。徒能説今，不曉上古，然則儒生所謂盲瞽者也。

對章句之學痛下針砭，譏嘲儒生爲“陸沉”、“盲瞽”，不足通識古今，其不滿之情溢于言表，且《論衡》中此類批評俗儒章句之

言論甚多。漢人通經所以致用，然章句之學既不能施之于世用，士之趨之若鶩者，僅爲利禄榮華之計，勢必不能滿足有識之士追求真正學術之要求，故其勢不得不衰。《顏氏家訓·勉學》云：

學之興廢，隨世輕重。漢時賢俊皆以一經宏聖人之道，上明天時，下該人事，用此致卿相者多矣。末俗以來不復爾，空守章句，但誦師言，施之世務，殆無一可。故士大夫子弟皆以博涉為貴，不肯專儒。

其實，對于經學末流之弊，班固《漢書·藝文志》早有所言：

後世經傳既已乖離，博學者又不多思多聞闕疑之義，而務碎義逃難，便辭巧説，破壞形體；説五字之文，至于二三萬言。後進彌以馳逐，故幼童而守一藝，白首而後能言；安其所習，毀所不見，終于自蔽。此學者之大患也。

此種“大患”，愈演愈烈。到了東漢之末，已成了窮極必變之勢。史書于此多有記載，而尤以范曄《後漢書·儒林傳》（卷七十九下）所論爲詳盡：

自光武中年以後，干戈稍戢，專事經學，自是其風世篤焉！其服儒衣，稱先王，遊庠序，聚横塾者，蓋布之于班域矣。若乃經生所處，不遠萬里之路；精廬暫建，贏糧動有千百。其耆名高義，開門受徒者，編牒不

下萬人。皆專相傳祖，莫或訛雜。至有紛爭王廷，樹朋私里，繁其章條，穿求崖穴，以合一家之說……夫書理無二，義歸有宗，而碩學之徒，莫之或徙，故通人鄙其固焉。……自桓靈之間，君道秕僻，朝綱日陵，國隙屢啓。自中智以下，靡不審其崩離。

可見儒家經學到了桓靈之際隨着政治黑暗、朝綱日亂，已失去了維繫人心世道的力量了。《三國志》卷十三《王肅傳》注引魚豢《魏略·儒宗傳序》又云：

從初平之元，至建安之末，天下分崩，人懷苟且。綱紀既衰，儒道尤甚。至黄初元年之後，新主乃復始掃除太學之灰炭，補舊石碑之缺壞，備博士之員録，依漢甲乙以考課。申告州郡，有欲學者，皆遣詣太學。太學始開，有弟子數百人。至太和、青龍中，中外多事，人懷避就，雖性非解學，多求詣太學。太學諸生有千數。而諸博士皆粗疏，無以教弟子。弟子本欲避役，竟無能習學，冬去春來，歲歲如是。又雖有精者，而臺閣舉格太高，加不念統其大義，而問字指墨法點注之間，百人同試，度者未十，是以志學之士，遂復陵遲，而末求浮虚者各競逐也。正始中，有詔議圜丘，普延學士。是時，郎官及司徒領吏二萬餘人，雖復分布，見在京師者尚且萬人，而應書與議者略無幾人。又是時朝堂公卿以下四百餘人，其能操筆者未有十人，多皆相從飽食而退。嗟夫！學業沉隕，乃至于此。

這裏説的主要是曹魏時的情形。經術發展到了漢末，已到了不可收拾的地步，再經過了曹操重才輕德、唯才是舉的政治導嚮，到魏文帝時再恢復太學，察舉孝廉，即使想維護像東漢時的殘敗局面，也已經不可能了。經學發展淪落到了如此可憐的地步，可以説是其本身流弊日甚的必然結果。

從外部條件來看，經學的衰微，儒學統治地位的動摇，與東漢以來逐漸興起的道家思想與東漢中葉以後外戚宦官輪流專權的黑暗統治及由此而引發的農民起義有關。嚴遵、揚雄、桓譚、王充等人，都對傳統的雜有陰陽家言的儒學經生深致不滿，其學術中雜有較濃厚的道家思想成分，在儒術獨尊的漢代思想界表現出一定的異端色彩，可視爲魏晋玄學的直接前導。道家思想中注重形上思辨、追求精神自由以及“人生世上，如白駒之過隙”（《莊子》）的對人生短暫、渺小、無常的悲愴等方面被開啓與發揚，這對于飽經憂患的漢魏間士人有着更加切身的感受與吸引力，也是導致儒學衰微的重要文化思想因素。更重要的是，漢帝國統治的日益黑暗，國祚的日益危弱，農民起義的此起彼伏已説明了作爲統治思想的儒學已失去了維繫鞏固現實政治的作用。終于，在以道教異端爲旗幟的黄巾軍農民大起義中，東漢王朝土崩瓦解，儒家思想的統治也隨之分崩離析。專制獨尊的思想統治一旦解禁，各種“異端”思想便叢雜而生。大一統的局面結束了，多元文化的格局開始形成。

漢魏之際新的社會思潮的形成，對整個魏晋南北朝文化與文藝影響甚巨。這種新的社會思潮的特徵，主要表現在（一）用人取士由漢代的重德行譽望轉而重實際才能；（二）由君臣父子等

倫理綱常的危機而引發了對"三綱五常"等所謂"名教"、"禮法"的懷疑，並由此引發了"名教"與"自然"的思考與論辯；（三）由漢末的"清議"之風而開啓了對人物的品裁鑒識習氣，人物形貌之美得到高度重視，並由人物品藻發展出一系列美學範疇與概念，對其時的文學批評發生巨大影響；（四）由偶像的坍塌，文化的失範而産生了信仰危機。由戰亂頻仍、社會動亂而觸發了人們對人生意義的追問與喟嘆。在刀光劍影裏，在血雨腥風中，人性開始覺醒，主體意識得到張揚，人的存在及其價值得到了從未有過的關注。文學藝術作爲享受今生與超越有限的一種生命存在方式，其審美悦情的特性得到了高度的重視、探研與張揚。下面便分别論述之。

兩漢之世，取士任官比較重視德行與鄉里譽望。所謂"德"，就是能恪守儒家的倫理規範。當時實行的所謂"鄉推里選"的"察舉"制度，最看重的是被薦舉者的鄉譽口碑，而于其實際的爲官治事之才並無切實的考效之法。士人們爲了入仕做官，往往矯情以求虚譽，于是便出現了童謡中所説的"舉秀才，不知書；舉孝廉，父别居。清貧寒素濁如泥，高門良將怯如鷄"的虚僞矯情、名不副實的惡劣局面。此風愈演愈烈，加之選舉大權實際上已被高門望族所壟斷，故當時名高一世的所謂"名士"、"處士"實際上並無多少經世致用的政治才幹。《後漢書》卷八十二上《方術傳》曰：

> 漢世之所謂名士者，其風流可知矣！雖弛張趣舍，時有未純，于刻情修容，依倚道藝，以就其身價，非所能通物方，弘時務也；及徵樊英、楊厚，朝廷若待神

明，至，竟無它異。英名最高，毀最甚。李固、朱穆等以為處士純盜虛名，無益于用，故其所以然也。然而後進希之以成名，世主禮之以得衆，原其無用，亦所以為用，則其有用或歸于無用矣！

同書卷六十一《黃瓊傳》亦云：

先是徵聘處士，多不稱望。李固素慕于瓊，乃以書逆遺之曰：……近魯陽樊君（英）被征初至，朝廷設壇席猶待神明。雖無大異，而言行所守無缺。而毀謗布流，應時折減者，豈非觀聽望深，聲名太盛乎？自頃徵聘之士胡元安、薛孟嘗、朱仲昭、顧季鴻等，其功業皆無所採。是故俗論皆言處士純盜虛聲。

從一般薦舉之士的名不副實，到“名士”、“處士”的名高才庸，不稱其名，乃是漢代選士過重所謂“德行”譽望產生的弊端。到了漢末，由于戰爭四起，社會混亂，人民遷居流徙者衆，于是所謂“鄉推里選”的察舉制度也無法實行。正是在這樣的情況下，曹操纔提出了他既能符合當時現實需要，又代表了當時思想新潮流的重才輕德、唯才是舉的著名用人政策。建安十五、十九、二十二年，曹操三次下征召人才之令，提出重用“盜嫂受金而未遇知音者”、“不仁不孝而有治國用兵之術”者①，這完全是對儒家倡言的倫理仁孝的公開反叛與蔑視，對于轉變當時的社會

① 《三國志》卷一《武帝紀》。

風氣起到了重要作用。統治者的用人政策與標準，對學術文化祈向與社會風氣常能起到重大的導嚮作用，並能對文學藝術起到或積極或消極的重要影響，這是我們在審視探究中國文化與文學發展中應特別注意的問題。隋唐科舉對于當時文學（主要是詩）繁榮有重要作用，明清科舉中程式化的八股文對當時文學中的復古擬古之風亦有影響，這是早爲學界公認的事實。曹操用人政策上的重才輕德，不但反映出儒家以“德”衡人的標準已沒有存在的市場，而且逗引出時人對人的才能性分的思考研究，于是，對人的觀念由外在的所謂“德”轉到了內在的情性才質，一句話，由重視人的外部社會關係而轉到重視人本身，由注重群體而轉向注重個體。人多方面的才質與潛能得到了關注與發揚，並且都被視爲與獨特個體不可分割的部分而得到重視，因而文學藝術作爲人的創造才能的體現也具有了獨立的意義。從這種意義上說，曹操在用人觀念上的一反傳統，正是漢魏之際文化轉型與社會新思潮的重要特徵之一。

第二點論述由于儒家統治思想的衰弱、社會風氣的窳敗而帶來的所謂“名教危機”。“三綱五常”作爲儒家社會政治思想中最重要的部分，其合理性、永恒性與普適性曾被反復地論證，並被認爲是“天道”的體現，是亘古不變的人之所以爲人的大法常則。董仲舒的“天不變，道亦不變”的著名命題中，其中心意旨即是“三綱五常”的“宇宙法則”的永恒不變。然而，由于東漢以來異端思想的潛滋暗長，道家思想中認爲“仁義禮智”是社會外加于人的桎梏，是對人的自然本性的戕害，它猶如馬被剪毛、羈勒、釘鐵掌（《莊子·馬蹄》），是對人的自由精神的抑制與强暴的一面得到了發展，並由此而産生了對所謂“名教”的懷疑與反

叛。這種對“名教”的懷疑首先表現在君臣關係一倫上。《後漢書》卷八十三《逸民傳·漢陰老父傳》說：

> 漢陰老父者，不知何許人也。桓帝延熹中幸竟陵，過雲夢，臨沔水，百姓莫不觀者，有老父獨耕不輟。尚書郎南陽張温異之，使問曰：“人皆來觀，老父獨不輟，何也?”老父笑而不對．温下道百步自與言。老父曰：“我野人耳，不達斯語。請問天下亂而立天子邪？理而立天子邪？立天子以父天下邪？役天下以奉天子邪？昔聖王宰世，茅茨采椽，而萬人以寧。今子之君，勞人自縱，逸遊無忌。吾為子羞之，子何忍欲人觀之乎?”温大慚，問其姓名，不告而去。

漢陰老父對“今子之君”（可見他根本不承認桓帝與自己有君臣關係）的揶揄與對“君臣大倫”的懷疑可視爲嵇康、阮籍“非湯武而薄周孔”，蔑棄儒家“禮法名教”，公開痛斥“六經爲蕪穢”、“仁義爲臭腐”（嵇康《難自然好學論》）的先聲。循此而發展，終于產生了鮑敬言那驚世駭俗的《無君論》。它以政治暴力和道德墮落説明君主制度的起源，否定儒家的君權神授説，認爲君主制度是一切罪惡禍亂的根源，斷言做君王的都是盜賊，桀、紂與周武“聖王”亦僅爲大巫小巫之別。它描繪了一個“無君”的社會理想。在那裏沒有徭役，沒有賦税，沒有軍隊，沒有戰爭。人人都有土地，有生計，足衣足食，和睦相處，這與陶淵明《桃花源記》中所描繪的理想社會非常相似。儒家“君臣大義”由兩漢的“天經地義”淪爲魏晉時的被懷疑、批判、否定，

不能不說是思想文化中的重大轉變。漢魏時的“名教”危機還表現在家族倫理的各種關係中，葛洪《抱朴子》外篇卷二十五《疾謬》說：

> 漢之末世……蓬髮亂鬢，横挾不帶。或褻衣以接人，或裸袒而箕踞。朋友之集，類味之遊，莫切切進德，誾誾修業，攻過弼違，講道精義。其相見也，不復叙離闊，問安否。賓則入門而呼奴，主則望客而喚狗。其或不爾，不成親至，而棄之不與為黨。及好會，則狐蹲牛飲，爭食競割，掣拔淼摺，無復廉耻。以同此者為泰，以不爾者為劣。終日無及義之言，徹夜無箴規之益。誣引老莊，貴于率任。大行不顧細禮，至人不拘檢括。嘯傲縱逸，謂之體道。嗚呼惜乎，豈不哀哉！

同書外篇卷二十七《刺驕》亦云：

> 聞之漢末諸無行，自相品藻次第。群驕慢傲，不入道檢者為都魁雄伯。四通八達，皆背叛禮教而從肆邪僻。訕毀真正，中傷非黨；口習醜言，身行弊事。凡所云為，使人不忍論也。

葛洪雖是以否定的態度來看待這種“背禮叛教”的現象，但當時“名教”的危機，儒家所强調的“禮”、“義”的崩壞，却由此可以概見。君臣關係要打破，其他一切人倫關係也必須重建重估。于是孔融、禰衡的“敗倫亂理”之論出現了。《後漢書》卷

七十《孔融傳》載：

> （融）前與白衣禰衡跌蕩放言，云："父之于子，當有何親？論其本意，實為情欲發耳。子之于母，亦復奚為？譬如寄物瓶中，出則離矣。"

這種言論之所以那麼驚世駭俗，反傳統之所以那麼肆無忌憚，使人有過了頭而導致另一種"不近情理"之感。究其實質，乃是由于一種對禁錮人情人性的虛僞禮法的强烈不滿，是一種壓抑過甚過久之後的强烈反彈，是一種帶着强烈激憤之情的矯枉過正。所謂"正始名士"、"竹林名士"的種種違"禮"誕妄之舉，都可視爲這種由于痛恨"禮法"的虛僞而連同"禮法"中的合理成分都一起否定的過激之舉（當然其中也有現實政治方面的因素）。漢代最重"孝"道，號稱以"孝"治國，各皇帝廟號前都要加一"孝"字。許多人因"孝"博取高名高官。爲了得"孝"之名，不惜矯情僞飾，使"孝"的性質發生了蜕變，成爲一種欺世盜名的可惡伎倆。《後漢書·陳蕃傳》（卷六十六）云：

> 民有趙宣葬親而不閉埏隧，因居其中，行服二十餘年。鄉邑稱孝，州郡數禮請之。郡内以薦蕃，蕃與相見，問及妻子，而宣五子皆服中所生。蕃大怒……遂致其罪。

就在葬親的"埏隧"中，在"鄉里稱孝"的美譽中，在"莊嚴神聖"的"服中"，乃與其妻同享"男女之大樂"，並且結晶爲

"五子","孝"道的違情背理,"孝"子的矯情虛僞,都于此中暴露無餘了。正是在這種對于"三綱五常"爲中心的儒家禮教的懷疑、反叛中,對于"名教"是否出于人情之自然?人的自然情感應該擺在一個怎樣的位置等問題便相繼提出。"名教"與"自然"、"聖人"有情無情等便與道家哲學中的"有"、"無"之辯結合在一起,形成了魏晋玄學的中心内容。于是爲人的自然情感辯護、爲人的享樂本性辯護的言論紛紛涌現,重"情"、重"真情"的言行成爲一時風氣。父母死後,照樣飲酒吃肉,然哀毁骨立,足見其内心之真正哀傷。此類記載,史不絶書①。這種"越名教而任自然"、"情之所鍾,正在我輩"的重情任真的新觀念還使得夫婦間的關係也發生了變化,即以親密的真情代替了嚴峻的禮法,在此基礎上,婦女較之兩漢得到了更大的自由與解放,女性美被作爲審美的重要方面進入文學藝術中,甚或可以説,魏晋南北朝是一個崇拜女性美、發現張揚女性美的時代(詳本節第二目"愛美求美的普遍社會風氣")。《抱朴子》外篇卷二十五《疾謬》云:

今俗婦女……舍中饋之事,修周旋之好,更相從詣之適親戚,承星舉火,不已于行。多將侍從,暐曄盈路。婢使吏卒,錯雜如市;尋道褻謔,可憎可惡。或宿于他門,或冒夜而反。遊戲佛寺,觀視漁畋;登高臨水,出境慶吊;開車褰幃,周章城邑;杯觴路酌,弦歌

① 詳余英時《士與中國文化》第412～413頁中所引材料。筆者論述漢魏"名教"危機諸問題,對余書多有參取,特此説明,以表謝忱。

行奏。轉相高尚，習非成俗。生致因緣，無所不肯。誨淫之源，不急之甚。

可見婦女交遊範圍已擴大，其自由活動的天地已相當廣闊，其審美宣情之要求也能得到滿足。在同篇中葛洪繼續寫道：

無賴之子，白醉耳熱之後，結黨合群，遊不擇類……攜手連袂，以遨以集，入他堂室，觀人婦女，指玷修短，評論美醜，不解此等何為者哉！或有不通主人，便共突前。……其或妾媵藏避不及，至搜索隱僻，就而引曳，亦怪事也。……然落拓之子，無骨鯁而好隨俗者，以通此者為親密，距此者為不恭，誠為當世不可不爾。于是要呼憒雜，入室視妻，促膝之狹坐，交杯觴于咫尺；弦歌淫冶之音曲，以誂文君之動心。載號載呶，謔戲醜褻。

葛洪之言，或有夸張，但用"親密"來刻劃當時的男女關係，可謂得其實。上面所言，是婦女的一般情況。至于夫婦之間待以真情、加以親密的記載就更多了。《世說新語·惑溺》篇載：

荀奉倩（粲）與婦至篤，冬月婦病熱，乃出中庭自取冷還，以身熨之。婦亡，奉倩後少時亦卒，以是獲譏于世。

這位荀粲也就是那位說過"六籍雖存，固聖人之糠秕"的荀

粲，可知他之所以不惜“獲譏于世”而有此至情感人之舉，是有蔑視禮法的思想基礎的。《世說新語·惑溺》又云：

王安豐婦，常卿安豐。安豐曰：婦人卿婿，于禮為不敬，後勿復爾。婦曰：親卿愛卿，是以卿卿；我不卿卿，誰當卿卿？遂恒聽之。

其夫婦間卿卿我我之真情，亦祇好用“親密”形容之。于此可以看出，用親密之真“情”取代僞善嚴峻之“禮法”，乃是魏晉南北朝文化轉型的重要特點，也是儒學衰微的重要標志。當然，廣而言之，這也是“人的覺醒”的重要内容之一。

再來看第三點，即由“清議”、“清談”中的人物品藻發展出來的文學評論與美學品評。對于此一論題，學者們已有較爲深入系統的論述①。在此僅想指出：由秦漢以來重在品鑒人物德行譽望的、以現實政治實際需要爲目的的人物品藻到了魏晉時却轉變爲對人物形貌、風度、氣質、言談等方面的審美品評，這同樣是人性覺醒、審美意識覺醒，文化類型由漢代的政教倫理轉變爲魏晉南北朝的審美悦情的重要標志。祇有在主體意識覺醒、個體人格得到高揚的時代，對人的儀表風神、心性情靈以及整個存在的關注與强調纔成爲可能。就魏晉人物品藻與文論的關係而言，主要表現在三個方面：第一是人物品藻中以人爲本，以個體個性爲

① 如李澤厚、劉綱紀主編的《中國美學史》（第二卷，上）第三章《人物品藻與美學》、宗白華《論〈世説新語〉與晉人之美》（載《美學與意境》）以及通行的幾部中國文學批評史論著中都對此問題有所論列，其中以《中國美學史》所論最爲精詳。

主要着眼點的精神影響了文論中對創作主體的重視。魏晋南北朝文論中作家論、風格論之所以特别發達，作家的全面素養與創作成敗的關係得到高度强調，都與此不無關係；第二是文論中的許多概念範疇直接來源于人物品藻，著名者如“風骨”、“形神”、“氣韵”、“才性”等。此時期文論中特重文體特徵之辨析，亦與人物品藻中注重不同個體獨特的氣質儀態有關；第三是中國文論、畫論、書論中充滿了以人與藝術作品互比的像喻，認爲藝術作品同人一樣是不可分割的有機整體，真正成功的藝術作品乃是人的心靈精神的外化，因而與人具有一種“同構”關係等，都與人物品藻有關。這樣一種由人而及文、由注重人的形貌風神之美而推及文的體性風格、情感文辭之美的傾向，究其實，正是由人的覺醒而帶來“文的自覺”的典型範例。

第四點談生命意識的覺醒與審美追求的關係。隨着儒學禮教禁錮人性的解禁，人們開始認真地審視自身，思考存在的價值與意義。然而漢末政治上的黑暗、社會的動亂、戰爭的頻仍使人們看到的是一幕幕生死無常的人生悲劇。剛剛從道德倫常、讖緯迷信的蒙騙下覺醒的人性首先就强烈感受到了死的悲愴，沉浸于有限生命與追求不朽靈魂的深重矛盾之中。于是，秉燭夜游，及時行樂等通過用增加生命密度來延長生命長度的追求感性享樂的思想泛濫開來。生命意識于覺醒之際便伴隨着“哈姆萊特”似的深哀巨痛。出現于漢末的《古詩十九首》便是一組詠嘆生命悲劇意識的樂章，其濃重得拂抹不去的悲哀情調千百年後仍能深深震顫着讀者的心魂。“浩浩陰陰移，年命如朝露。人生忽如寄，壽無金石固。萬歲更相迭，聖賢莫能度。服食求神仙，多爲藥所誤。不如飲美酒，被服紈與素”、“生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦

夜長，何不秉燭游。爲樂當及時，何能待來玆”、“人生天地間，忽如遠行客”、“人生寄一世，奄忽若飈塵”、“所遇無故物，焉得不速老”、“四時更變化，歲暮一何速”、“昔爲倡家女，今爲蕩子婦；蕩子行不歸，空床難獨守”、“去者日以疏，來者日以親；出郭門直視，但見丘與墳。古墓犁爲田，松柏摧爲薪。白楊多悲風，蕭蕭愁殺人。思還故里閭，欲歸道無因”、“同心而離居，憂傷以終老”……（以上皆爲《古詩十九首》中句）這些俯拾即是的詩句表現了死者已矣，生者戚戚的濃重傷感情懷。既然人生無常，年命皆可悲痛。何不及時行樂，抓住眼前稍縱即逝的此刻當下盡情享受，以愛情、美酒、美服、美人來消釋這敏感而深重的“生之大痛”？《古詩十九首》之所以“驚心動魄，可謂幾乎一字千金”（鍾嶸《詩品》），以平常語寫平常之情，却取得了後人難于超越的成就，其最重要的原因就是因爲它觸及並精彩地表現了人性在覺醒過程中所碰到的生命悲劇意識、有限肉身與追求無限靈魂之間的深刻矛盾，表現了熱愛生命、眷戀生活的强烈願望以及人生所必不免的一種普遍情感。陳祚明《採菽堂古詩選》曰：

> 《十九首》所以為千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有幾？雖處富貴猶慊慊猶有不足，况貧賤乎？志不可得而年命如流，誰不感慨？人情于所愛莫不欲終身相守，然誰不有别離？以我之懷思，猶彼之見棄，亦其常也。夫終身相守者不知有愁，亦不知有樂；乍一别離，則此愁難已。逐臣、棄妻與朋友闊絶皆同此旨。故《十九首》皆此二意，而低徊反復，人人讀之皆若傷我心者，此詩所以為性情之物，

而同有之情人人各具，則人人本自有詩也。但人有情而不能言，即能言而不能盡，故特推《十九首》以為至極。

王國維《人間詞話》說："'昔爲倡家女，今爲蕩子婦。蕩子行不歸，空床難獨守。' '何不策高足，先據要路津？無爲久貧賤，轗軻長苦辛。' 可謂淫鄙尤甚。然無視爲淫詞鄙詞者，以其真也。" "寫情如此，方爲不隔。" 陳、王二人所評，都抓住了《十九首》以真情寫至性的特點，可謂有見。自《十九首》拉開了表現人生悲劇意識的序幕，這種因痛感人生有限而主張及時行樂的思想便流衍開來，貫穿于整個魏晋南北朝的始終。被後世贊不絶口的建安詩歌，其主題之一，正是對人生短促、功業難成的慨嘆，對生命與生活的眷戀，對人生、世俗之美的極力追求，同是一位寫過"秋風蕭瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中；星漢燦爛，若出其裏"的包裹宇宙、吞吐風雲豪壯詩句的曹操，竟然也有"對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。"的深沉感喟。于是乎建安七子"傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，灑筆以成酣歌，和墨以籍談笑。"（《文心雕龍·時序》）；"竹林七賢"不拘禮法，劇飲狂嘯，放浪形骸，遊心莊老，灑脱不羈；阮籍《詠懷詩》中"人生若塵露，天道邈悠悠。齊景升丘山，涕泗紛交流！孔聖臨長川，惜逝忽若浮。去者余不及，來者吾不留。願登太華山，上與松子遊。漁父知世患，乘流泛輕舟。"那種"百代之下難以情測"（鍾嶸《詩品》）的深哀巨痛與遊仙之趣；嵇康"六經以抑引爲主，人情以從欲爲歡；抑引則違其願，從欲則得自然。然則自然之得，不由抑引之六經；全性之本，不須犯情之禮律。

固知仁義務于理僞，非養真之要術；廉讓生于争奪，非自然之所出也。"（《難自然好學論》）公開蔑視六經禮法，爲享受辯護的主張；《列子》中"人生之樂，奚樂哉？爲美厚爾，爲聲色爾。"的極端享樂主義哲學；齊梁宫體詩中對女性容色心理的盡情描寫；乃至飲酒服藥之習、玄談析理之風，儘管其旨趣有别，價值取向不一，後人對之或是或非，或毁或譽，但都根源于生命意識覺醒後對人生意義與價值的不同理解所導致的不同走向，其中都蘊含着熱愛人生、眷戀生活、追求美的種種嘗試與努力却是可以肯定的。整個魏晋南北朝近四百年的時間裏，除西晋時有過短暫的統一外，大多數時間都處于戰亂、動蕩與遷徙轉蓬之中。面對時世的多艱、政治的險惡、人生的有限、命運的無情，人們或沉湎酒色，享受今生，不作來世之想；或宅心莊老，揮麈清談，論析名理，以玄遠之冥想消釋現實之憂憤；或煉丹服食，企望益壽延年乃至成仙飛升；或皈依佛教，以空無與來世消解現實的苦難。正是在這種有限與無限，靈魂與肉體，現實與理想，此在與永恒的矛盾困惑之中，文學藝術能給人以感性享受，文藝創作于"此在"的審美享受中能連接永恒以達不朽的特性便彰顯出來。于是，文學藝術便成爲人生的另一存在方式而受到了普遍重視。曹丕《典論·論文》肯定"文章乃經國之大業，不朽之盛事"，又認爲"年壽有時而盡，榮樂止乎其身，二者必至之常期，未若文章之無窮。"喟嘆"日月逝于上，體貌衰于下，忽忽與萬物遷化，斯志士之大痛也。"可見認爲文章不朽乃是以人生有限，功名富貴没身而盡不可久恃的生命意識爲基礎的。也就是説，對文學藝術的重視、審美意識的覺醒實在是人性的覺醒、生命意識的覺醒的必然結果。

以上簡要論述了由于儒家思想統治地位的衰落、儒學“三綱五常”偶像的坍塌而帶來了思想的大解放和人性的大覺醒。在此思想解放、人性覺醒的潮流中，魏晋南北朝多元文化的格局開始形成，漢代的政教倫理型文化逐步向重情求美的審美型文化轉變。所謂的“審美型文化”，主要是從文學藝術角度着眼立論的。說魏晋南北朝文化是“多元”的，這主要表現在與漢代的儒家思想一統天下相較，此時期可以說是儒、道、釋多元並存，雖在不同歷史時段各家思想各有消長，儒家思想也並未消失，在某些時候還得到加强，但其凌駕于諸家之上的“獨尊”地位是徹底失落了。思想的多元，使得人們思考宇宙人生問題有了多角度、多方位的可能。這就是此時期各種宇宙觀、人生觀異彩紛呈，各種理論學說争奇鬥艷、各種創造層出不窮的根本原因。就文學藝術而言，之所以說是“多元“的，這是因爲儒、道、釋對文藝的影響同時並存；之所以說是“審美型的”，這是因爲與兩漢的注重政教倫理的功利文藝觀相較，此時期的文藝觀以注重文藝本體、以總結研究文學藝術自身特徵與發展規律爲主流，以注重文學藝術愉悦性情的審美本質爲主要特徵，重創作主體、重真情抒發、重形式技巧、重華美文辭成爲一時風氣，這正是注重文藝美學特徵(而不是政治教化功能）的突出表現。而魏晋南北朝審美型文化的形成，乃是因爲隨着人的覺醒、生命意識的高揚，人們不但發現欣賞了自身的“美”，而且能用“美”的眼睛去發現與創造，于是，愛美求美成爲普遍的社會風氣。

二、愛美求美的普遍社會風氣

魏晋南北朝時期，是一個“美”的大發現的時代，同時也是一個愛美求美成爲普遍社會風氣的時代。人物的才情氣質、容貌

風神、服飾言詞、儀態風範受到了極大的關注與欣賞。在以人物之“美”爲中心的審美觀照中，愛美求美的風氣波及到社會生活的各個方面，由人之“美”進而到美的飲食、美的服飾、美的器物等平常日用之美。女性之美在此時期也作爲重要内容得到欣賞與追求，這與漢代以“婦德”衡裁女性迥然不同，它不但説明婦女地位較前有了提高，在“人的覺醒”中同時也包括着女性的覺醒，而且女性形象、女性意識、女性獨特的情感世界由此而進入了中國文學藝術畫廊，並對爾後的中國文學藝術産生了重要影響。强烈的愛美求美意識使人們向内發現了人性人情、人體形貌之美，向外則發現了自然山水與文學藝術之美。山水詩之興起于晋宋之際，文學、繪畫、書法、音樂等此時期得到全面繁榮，正是審美意識覺醒、審美觀念深入人心的生動體現。

（一）人物形貌神情之美與自然山水之美

中國古代本有人物品評的傳統，但那主要是由人的相貌來評測其貴賤、貧富、禍福、壽夭以及德行和才能，其主要目的是預知人的吉凶禍福或服務于統治階級發現、選拔和任用人才，其動機是功利的。儒家也有重視禮儀的傳統。如《論語·述而》中説：“子溫而厲，威而不猛，恭而安。”這正是對孔子日常的儀容、風度的一種評論。曹魏時劉邵的《人物志》，是中國歷史上第一部較爲系統全面的人才論專著，但總的看來，它的主要目的仍是爲曹魏統治者“唯才是舉”、“選賢任能”提供方法與理論依據，仍是政治的、功利的。然而，以《世説新語》爲代表的人物品藻，不但評論人物的智慧、才能，而且評論人物的儀態風姿、高情遠韻，更爲明顯地帶有審美性質，從中可以看出時人對人物的形貌神情是何等關注！對人自身的美（而不是道德的、社會的）是何

等欣羨!《世説新語》專設《容止》篇以評論人物的容貌舉止:.

> 裴令公有俊容儀，脱冠冕，粗服亂頭皆好。時人以為玉人。見者曰：見裴叔則如玉山上行，光映照人。(《世説新語·容止》)
>
> (嵇康) 岩岩若孤松之獨立，其醉也，傀俄若玉山之將崩。(同上)
>
> 驃騎王武子是衛玠之舅，雋爽有風姿。見玠輒嘆曰：珠玉在側，覺我形穢。(同上)
>
> 時人目王右軍飄如遊雲，矯若驚龍。(同上)
>
> 有人嘆王恭形茂者云：濯濯如春月柳。(同上)
>
> 潘岳妙有姿容，好神情，少時挾彈出洛陽道，婦人遇者莫不連手共縈之。左太冲絶醜，亦復效岳遊遨，于是群嫗齊共亂唾之，委頓而反。(同上)

對于容貌之美或醜，愛憎是如此鮮明！反應是如此懸殊！

> 有問秀才："吴舊姓何如?"答曰："……嚴仲弼九皋之鳴鶴，空中之白駒；顧彦先八音之琴瑟，五色之龍章；張威伯歲寒之茂松，幽夜之逸光；陸士衡、士龍鴻鵠之徘徊，懸鼓之待槌。"(《世説新語·賞譽》)

此類對人物形貌風神的欣賞稱贊之詞在《世説新語》及當時史書中不勝枚舉。魏晋審美性質的人物品藻，除了上述諸例中的形貌風神之美外，還包括才情、思理、放達（玄遠）之美。其中

才情包含着人物的個性、才能、情感的美，思理包含着智慧、語言的美（注重人物品評中的音辭之美的風氣從漢末已經開始，此點與文學批評關係最爲密切）；放達（玄遠）包含着具有哲理意味的超功利的人生境界的美。[①] 這種訴諸直觀的、想象的、重情感體驗的人物品藻，實質上是一種審美活動。從上引諸例中還可看出：論者常用自然界中的事物之美來比喻、形容、描述人物之美，這樣，人物美、自然美、藝術美就通融共連，彼此相通。正是由于這種對人物美的高度自覺與追求，魏晋人以此“美”的眼光觀察春秋代序、陰陽慘舒，魏晋名士于山濱水涯放浪形骸之時，不覺欣欣然陶醉于自然美景之中，從而使自然美作爲獨立的審美客體而進入審美視野。自然美的發現與欣賞，是魏晋南北朝文學藝術中的大事。“山水以形媚道”——魏晋文人在自然山水中不但能盡情品味“美”的倩影芳容，而且能于人與自然山水的互化冥合之中，體悟宇宙本體“道”的存在，從而使自然山水、文學藝術都具有了一種與玄妙之“道”相通的形上色彩，這是魏晋人追求玄思妙理的結果。看看下面這些記載吧，你會發現魏晋人以何等虛靈的胸襟、玄學的意味體會自然，“乃能表裏澄澈，一片空明，建立起最高的晶瑩的美的意境！”[②]

王子敬云：“從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇。若秋冬之際，尤難為懷。”（《世說新語·言語》）

顧長康從會稽還，人問山川之美，顧云：“千岩競

① 詳李澤厚、劉綱紀《中國美學史》（第二卷上）第92頁。
② 宗白華《美學與意境》第186頁。

秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。”（同上）

道壹道人好整飾音辭。從都下還東山，經吴中，已而會雪下，未甚寒。諸道人問在道所經，壹公曰：風霜固所不論，乃先集其慘澹。郊色正自飄瞥，林岫便已皓然。（同上）

王武子、孫子荆各言其人物土地之美。王云：其地坦而平，其水淡而清，其人廉且貞。孫云：其山崔巍以嵯峨，其水泙渫而揚波，其人磊砢而英多。（同上）

（簡文）帝入華林園，顧謂左右曰：“會心處不必在遠，翳然林水，便自有濠濮間想也。覺鳥獸禽魚自來親人。”（同上）

够了，這樣的論述是舉之難盡的。從中我們可以看到：人們不但對自然山水，雲霞魚鳥等自然風物傾注了極大的關注，具有了細膩的感受，講求人與自然的互通共融，而且還强調用精粹傳神的語言描繪出目之所見與心之所感。在這裏，情（人的興致、情緒、心情）、物（自然風物）、言（用詩化語言、繪畫色彩表達描述）結合爲有機的藝術整體，人物品藻中注重的音辭之美移之于山川景物的描繪渲染，因而，往往給人一種身臨其境、與之俱化的感覺。追求人物之美與自然之美，一人一物，一内一外，同樣標志着審美意識的覺醒與在社會上的廣爲流行。生活中、自然中並不缺乏美，缺少的祇是發現美的眼睛。思想的自由，人本的高揚，富于藝術精神的時代，使魏晋南北朝文人的審美“眼睛”變得格外明亮，審美的感覺變得格外敏鋭，對“美”的發現與創造也就特别豐富。山水田園詩之所以興起于晋宋之際，與此大有

關涉。劉勰説："莊老告退，而山水方滋"（《文心雕龍·明詩》），這話其實並不正確。因爲正是莊老（尤其是莊）思想中回返自然、遠離塵囂的思想，正是當時的希企隱逸之風使文人們發現了"山水有清音"，發現了不假人力的自然山水之美。如在山水詩鼻祖謝靈運的作品中，莊老思想仍頗爲濃厚，其詩作的"玄言尾巴"中仍然有莊老的影子。事實上，在儒術獨尊的兩漢被排擠、壓制而未能得到傳揚、發展的老莊思想，在魏晋南北朝多元文化中得到了高度重視與發揮，其地位遠遠超乎儒釋之上，這纔是自然山水作爲獨立的審美對象（而不是作爲叙事抒情的陪襯與點綴）進入審美範疇、滲透文藝創作領域的根本原因。

（二）女性之美

前言人物的形貌風神之美，本已包涵女性之美。但考慮到在魏晋以前，女性美，特別是女性的容貌肉體之美並未能成爲獨立的審美對象而進入審美領域，在文學藝術中也較少作爲描寫的重點而得到表現。《詩經》中的《碩人》等詩篇，雖不乏對婦女容貌之美的描寫，但漢儒却把其主旨曲解爲表現"婦德"，《陌上桑》等漢樂府民歌，女性的儀容之美亦並非描寫重點。儒家傳統中常把"好色"——喜愛追求女性美——當作違背禮義之舉而大加撻伐。所以在此專列一目來加以論述，以見魏晋南北朝審美意識轉變（相對于兩漢）之一斑。

《魏志》裴注引何劭《荀粲别傳》云："粲常以婦人者，才智不足論，自宜以色爲主。驃騎將軍曹洪女有美色，粲以是聘焉；容服幃帳甚麗，專房歡宴。歷年後，婦病亡，未殯，傅嘏往唁粲；粲不哭而神傷。嘏問曰：'婦人才色並茂爲難，子之娶也，遺才而好色。自此易遇，今何哀之甚？'粲曰：'佳人難再得！顧

逝者不能有傾國之色，然未可謂之易遇。’痛悼不已，歲餘亦亡。”荀粲言婦人“自宜以色爲主”，這是對儒家婦人以德爲主的反叛，是對女性儀容色相之美的由衷贊譽。雖不能説他當時就有男女平等的思想，但從因婦死而“痛悼不已，歲餘亦亡”的記載看來，他對女性美的欣賞與愛戀，確是真情的、發自内心的。“竹林七賢”之一，著名文學家阮籍，也是一個欣賞愛悦女性美的人：“籍嫂嘗歸寧，籍相見與别。或譏之，籍曰：‘禮豈爲我輩設邪！’鄰家少婦有美色，當壚沽酒。籍嘗詣飲，醉便卧其側。籍既不自嫌，其夫察之，亦不疑也。兵家女有才色，未嫁而死。籍不識其父兄，徑往哭之，盡哀而還。其外坦蕩而内淳至，皆此類也。”（《晋書·阮籍傳》）“外坦蕩而内淳至”是對阮籍思想個性的絶好概括。他的與嫂相别、醉卧美婦之側而不動其邪心、哭悼美麗少女之夭亡，這種種被當時的“禮法之士”視爲違背“禮義”的舉動，其實正是一種真正的審美態度。他以“淳至”之心欣賞鄰婦的“美色”，又爲美麗生命的過早殞落而傷懷痛感。其坦蕩淳至的襟懷展示了那愛美求美的高尚靈魂，與那些視女性美爲可供玩弄、享用之物，並極欲占有、消受之而後快的“好色”之徒根本不可同日而語。女性的聲色容貌之美，不僅令男子們心醉神迷，稱嘆不絶，而且連女性也欣賞這種美，足見美的力量之不可抵抗。請看《世説新語·賢媛》中的一則故事：

桓宣武平蜀，以李勢妹為妾，甚有寵，嘗著齋后。主（温尚明帝女南康長公主）始不知，既聞，與數十婢拔白刃襲之。正值李梳頭，髮委藉地，膚色玉曜，不為動容，徐曰：“國破家亡，無心至此。今日若能見殺，

乃是本懷。"主慚而退。

劉孝標注引《妒記》内容略同而加詳：

> 温平蜀，以李勢女為妾，郡主凶妒，不即知之。後知，乃拔刃往李所，因欲斫之。見李在窗梳頭，姿貌端麗，徐徐結髮，斂手向主，神色閑正，辭甚淒婉。主于是擲刀前抱之曰："阿子，吾見汝亦憐，何況老奴。"遂善之。

也祇有在那愛美求美的時代，纔會演出這一幕"我見汝亦憐"的愛"情敵"的悲喜劇。這是名副其實不計功利的審美範例。

正是在這樣一股愛賞崇拜女性美的社會風氣下，"魏晋風度"中的"美姿容"便偏向了女性美方面發展。王瑶先生說："在别的時代，我們看史傳記載，也有講一個人的儀表的，但祇是說他儀容魁偉等罷了，换句話說，不過形容他是個堂皇莊嚴的男子；在魏晋，其風直至南朝，一個名士是要他長得像個美貌的女子纔會被人稱贊的。一般士族們也以此相高，所以有許多别的時代不會有，甚至有相當可怪的故事流傳着，病態的女性美是最美的儀容。"① "正始"玄風的開創者何晏便是一個"美姿容"、效仿女性之美的名士。《魏志·曹爽傳》注引《魏略》云："晏尚主，又好色……性自喜，動静粉白不去手，行步顧影。"《宋書·五行志一》又說："魏尚書何晏好服婦人之服。"看來，何晏真是錯投胎爲男兒身了。自此之後，傅粉弄姿、麗服靚容、行步顧影的愛美

① 《中古文學史論》第141頁，北京大學出版社，1986年1月版

癖，遂在名士中流衍開來。著名文學家曹植也有傅粉之習。《魏志·王粲傳》注引《魏略》云："植初得（邯鄲）淳，甚喜，延入坐，不先與談。時天暑熱，植因呼常從取水自澡訖，傅粉。遂科頭拍袒，胡舞五椎鍛，跳丸擊劍，誦俳優小説數千言訖"。當然曹植的"傅粉"也許是效仿俳優藝人的化裝演出，但此風流行于魏晋上層士族間却是史書多有記載的事實。《世説新語·容止》云："王夷甫容貌整麗，妙于談玄，恒捉白玉塵尾，與手都無分別。"雖未言傅粉，但"容貌整麗"，且極贊其"素手"、"玉肌"，其標準也是女性化的。此種推崇、仿效女性容顔風姿之美的風氣一直到齊梁而不衰。顔之推《顔氏家訓·勉學篇》云："梁朝全盛之時，貴遊子弟，多無學術，至于諺云：上車不落則著作，體中何如則秘書。無不熏衣剃面，傅粉施朱，駕長檐車，跟高齒屐，坐棋子方褥，憑斑絲隱囊，列器玩于左右，從容出入，望若神仙。"《世説新語》又載："謝遏少時，好著紫羅香囊垂復手。"此類記載還可舉出很多。但上引材料已足于説明當時的人是多麽崇拜女性美，多麽有意地去追求這種女性美。齊梁宫體詩中大量對女性容貌神情、床幃器物、心理意願的描寫，《玉臺新詠》中濃重的女性意味，代女述情的所謂"代言體"詩的大量出現，此時期女性文學藝術家的大量涌現，都與這種崇拜女性美、追求女性美，致使審美趣味高度女性化的社會風氣有關，當然亦與女性地位的相對提高、社會上對女性觀念的轉變有關。

在這種愛美求美的普遍社會風氣下，日常生活中講求奢靡享樂亦成爲一時風氣。《晋書·食貨志》云：晋初"世屬昇平，物流倉府，宫闈增飾，服玩相輝，于是王君夫、武子、石崇等更相夸尚，輿服鼎俎之盛，連衡帝室。"何曾日食萬錢，猶言無下箸處；

石崇與王愷鬥富，以鐵如意擊碎數尺高的珊瑚樹而毫無憐惜之意。這些都是大家熟知的例子。再看下面兩則記載：

> 石崇厠常有十餘婢侍列，皆麗服藻飾，置甲煎粉、沈香汁之屬，無不畢備。又與新衣著令出。客多羞不能如厠。王大將軍往，脱故衣，著新衣，神色傲然。群婢相謂曰："此客必能作賊。"（《世説新語·汰侈》）
>
> 武帝嘗降王武子家，武子供饌，並用琉璃器。婢子百餘人，皆綾羅絝襹，以手擎飲食。蒸㹠肥美，異于常味。帝怪而問之。答曰："以人乳飲㹠。"帝甚不平，食未畢，便去。王（愷）、石（崇）所未知作。

上層貴族爲了愛美求美而極盡奢侈享樂之能事，由此可以概見。此類記載，在《世説新語》及其他史書中並不少見。東晋出現的《列子》宣揚的是極端享樂主義的人生哲學。而享樂的手段不外四種："豐屋、美服、厚味、姣色，有此四者，何求于外"（《楊朱》）這顯然也是求美愛美而導致奢靡享樂的社會風氣在理論上的反映。《列子·楊朱》還對兩個"荒于酒"和"耽于色"的享樂典範大加稱贊：

> 子產相鄭，專國之政三年，善者服其化，惡者畏其禁，鄭國以治，諸侯憚之。而有兄曰公孫朝，有弟曰公孫穆，朝好酒，穆好色。朝之室也，聚酒千鍾，積麴成封，望門百步，糟漿之氣逆于人鼻。方其荒于酒也，不知世道之安危，人理之悔吝，室内之有亡，九族之親

> 疏，存亡之哀樂也。雖水火兵刃交于前，弗知也。穆之後庭，比房數十，皆擇稚齒婑媠者以盈之。方其耽于色也，屏親昵，絶交遊，逃于後庭，以晝足夜，三月一出，意猶未惬。鄉有處子之娥姣者，必賄而招之，媒而挑之，弗獲而後已。

這兩個酒色之徒"盡一生之歡，窮當年之樂"，以官能的刺激與享受爲人生之至境，這當然不能與真正的審美同日而語。然而，這樣一種"身後萬載名，不如生前一杯酒"，極盡口腹之欲、聲色之樂的享樂主義又確是儒家"禮義"解禁之後的産物，是對傳統虚僞的"以禮節情"、"以道制欲"的反叛，其中又藴含着人性覺醒之後强烈的生命意識，且與愛美求美的社會風氣、與審美意識的覺醒大有關係，這是我們應當注意的。愛美求美與奢侈享樂就這樣奇妙地結合在一起，這就是生活的辯證法，也是美學的辯證法。魏晋南北朝文學中的重深情、艷情，尚麗辭藻飾，重外觀的形式技巧之美，都與此種風氣有關。

正是在上述愛美求美的普遍社會風氣下，文學藝術之美作爲美的重要内容之一而得到了普遍的重視與追求。鍾嶸《詩品序》云："今之士俗，斯風（指作詩之風）熾矣。纔能勝衣，甫就小學，必甘心而馳騖焉……至使膏腴子弟，恥文不逮。終朝點綴，分夜呻吟。"所論雖是齊梁時的情形，但整個魏晋南北朝時代好尚文學的風氣與此並無二致。此外，沈約《宋書·謝靈運傳論》、劉勰《文心雕龍·時序》等文論著作中，對魏晋南北朝文學的興盛繁榮情況亦作了詳細描述。總的看來，正是由于人的覺醒帶來了文學的自覺，而文的自覺除了作家作品之盛超越兩漢外，其最

重要的標志就是中國文學批評史上的第一次高峰亦于此時形成。《文心雕龍》、《詩品》等文論著作成了中國古典詩學中的名作巨著，對後代産生了極其深遠的影響。

第二節　多元文化中的文論走向

在魏晋南北朝多元文化的背景下，文論的發展也呈現出多元的格局。注重文學自身特點中情感、辭采、形式技巧、文體風格等的審美本位文論代表了此一時期文論發展的主要方向與潮流。與此同時，兩漢時注重政治功利的儒家復古文論也承傳下來，祇不過已由兩漢時的主流變成了支流，且聲音已相當微弱，遠不能與新變的、代表時代特色的審美型文論相比。任何事物的發展都祇有在一定限度内纔能確定其是非優劣的性質，文論的發展也是如此。猶如兩漢文論由于過份强調了政教倫理的一面，忽視審美的一面，因而使當時的文論發展走上了"依經立義"、變文學爲政治倫理宣傳工具的歧途一樣，魏晋南北朝文論中重視深情、麗辭、形式技巧之美的發展路徑，本來具有回歸文學本體、揭示文學自身規律、打破文學中唯政治論、唯道德論之枷鎖的進步意義，但到了南朝，這種極度的"爲藝術而藝術"就變成了一種思想空虚、内容輕艷狹窄的形式主義。真理超過限度即成爲謬誤，歷史再一次彰顯其發展的辯證法。所以，儒家提倡内容形式並重，要求文藝反映豐富的現實内容等文論觀點就成了補偏救弊的有用武器。于是，在當時文學創作"庸音雜體，人各爲容""隨其嗜欲，商榷不同。淄澠並泛，朱紫相奪，喧議競起，準的無依"（鍾嶸《詩品序》）的文學創作失範的情況下，劉勰的《文心

雕龍》、鍾嶸的《詩品》這兩部文論巨著出現了。前者論述各體文章，後者專論五言詩。通過歷史上作家作品的品評，創作經驗的總結，文學規律的探討，爲文學的健康發展樹立了標準，指明了方向，其整合諸家之長，以期形成完整體系的努力至爲明顯。衹不過二書問世後不久，魏晋南北朝這一歷史階段即告結束，其整合之功效到唐代纔昭彰顯著。以下便從三個方面論述魏晋南北朝多元文化中的文論走嚮。

一、儒家復古文論的微弱聲音

魏晋南北朝文論作爲對兩漢政教倫理文論的一種反動，其主旨當然是指向審美的。然而，在這近四百年的歷史時段中，儒家思想並未絶迹，而是作爲多元文化中的一個重要方面與道家（道教）思想、佛教思想並存于社會文化之中。所謂的“魏晋玄學”其實也是調合儒道後的産物。儒家思想在此一歷史時段的不同時期，其在社會政治文化中所占的地位與所起的作用是不一樣的。如果説起初還衹是“聃周當路，與尼父争途”。（《文心雕龍·論説》）儒家思想還能與道家勢均力敵，互争文化統治權的話，那麽到了西晋則是“學者以老莊爲宗而……黜《六經》，談者以虚蕩爲辨而賤名檢。行身者以放濁爲通而狹節信，進仕者以苟得爲貴而鄙居正，當官者以望空爲高而笑勤恪。”（《晋書·孝愍帝紀論》）“儒墨之迹見鄙，道家之言遂盛”了，道家勢力已占有明顯優勢。江左東晋，玄談之風猶盛，至有把異族入侵、國土淪喪的惡果歸因于玄學者。《晋書·儒林傳序》云：“有晋始自中朝，迄于江左，莫不崇飾華競，祖述虚玄，擯闕里之典經，習正始之餘論，指禮法爲流俗，目縱誕以爲高，遂使憲章弛廢，名教頽毁，五胡乘間而競逐，二京繼踵以淪胥，運極道消，可爲長嘆息者

矣。”這可從一個側面看到儒學在東晋所受到的冷遇。劉宋時期，儒學得到了一定程度的振興。宋文帝立儒、玄、史、文四館，宋明帝立總明觀，分儒、道、文、史、陰陰五部，其中都有儒學。以南北而論，則儒學在北朝一直頗受重視，這也是形成南北文學不同的重要原因之一。儒家思想在魏晋南北朝的這種命運，决定了它在此時期文論中的地位和作用：或作爲復古保守的論調遭到反對，或作爲補偏救弊的良方而得到提倡，而二者又因人因時而表現出較爲複雜的情形。

魏晋時期儒家復古保守文學思想的代表爲摯虞，其文論觀點見于殘存的《文章流别論》片斷之中。他的《文章流别集》、《文章流别志論》首開中國文學史上集作品選、作者生平事迹與作品評論爲一體的體例，使覽者能知人論世、作品與評語對照揣摩，獲得更爲深切的印象，這對中國文學中選本的編纂產生了重要影響。此外，摯虞辨析各體文章源流、總結其文體特徵，這對後來劉勰《文心雕龍》的“文體論”也發生過有益的影響，劉勰“論文叙筆”中“原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統”（《文心雕龍·序志》）的辨析文體的方法，在摯虞的《流别論》中已初露端倪。但是，摯虞的文學觀在以審美爲本位的魏晋時代是保守的，他還是基本上遵循着儒家傳統的文學思想。首先，他特别强調文學作品的諷諭教化作用，如說：“文章者，所以宣上下之象，明人倫之叙，窮理盡性，以究萬物之宜者也。王澤流而詩作，成功臻而頌興，德勛立而銘著，嘉美終而誄集。”這與《毛詩序》和“潤色鴻業”等漢代宣揚禮教、歌功頌德的文論並無二致。他指責“今之賦”是“背大體而害政教”，稱贊枚乘《七發》爲“雖有甚泰之辭，而不没其諷喻之義。”其衡文標

準仍是政教倫理、諷喻美刺；其次，他有濃厚的宗經思想。他論頌，即以《詩經》中的頌詩爲標準。對班固、史岑、揚雄、傅毅等與詩經雅頌“體意相類”的作品加以肯定，而對馬融等不符合《詩經》頌詩規矩的作品，認爲不配稱“頌”而加以否定；第三，由于他堅持儒家保守復古的文藝觀，在考察各體文章的流變時總是得出今不如古，前勝于後的結論，這較集中地表現在他對于詩體的見解上。他説：“夫詩雖以情志爲本，而以成聲爲節。然則雅音之韻，四言爲正；其餘雖備曲折之體，而非音之正也。”在魏晋時五言詩已成爲詩壇主流，名家名作已大量涌現，五言之優于四言已爲文學創作實踐所證明的客觀事實面前，摯虞還仍然堅持要以“四言爲正”，無視文體發展的歷史事實，可見其觀點是相當頑固保守的。葛洪《抱朴子》中曾極力反對貴古賤今之論，可以看作是對以摯虞爲代表的崇古非今之論的批評。此外，如左思論賦强調徵實，反對在賦中採用夸張、想象等虚構的文學手法，企圖把賦變爲山川風物簿與旅遊手册，反映出他的文學觀大大落後于時代。看來，魏晋時雖以審美悦情文論爲主流，但復古保守文論仍有一定勢力。

南北朝文論仍以注重文學情感、辭采、形式等審美特徵爲主流，但儒家文藝觀亦仍有一定市場。特别值得注意的是，由于片面追求形式文采的風氣此時已趨于極端，審美本位文論中的某些方面由于片面地發展而走向了反面（如由强調“深情”而走向艷情，由注重形式美而走向了字駢句偶與大量堆垛故實等），因而倡言儒家文藝觀者大都有補偏救弊以及調和折衷的用意。論者常把南北朝文論分爲守舊、折衷與趨新三派，這當然是有道理的。但同時要看到：守舊派與折中派在反對當時的形式主義文風這一

點上是一致的，他們都想用儒家質文並重以及文學爲社會人生服務的觀點來矯正當時文壇文勝于質、題材狹小、內容貧乏的流弊。但折中派既能重視文學的社會作用，又重視文學的審美作用，故能對文學有較全面的認識，因而成就也最大。守舊派則衹注重文學的社會功能，對文學的審美功能缺乏應有的認識，故不免又陷入復古保守之覆轍。守舊派中，以裴子野爲代表。

裴子野出身于史學世家，曾祖父裴松之注《三國志》，祖父裴駰作《史記集解》，都是歷史上的名注。《梁書》本傳說他“爲文典而速，不尚麗靡之詞，其製作多法古，與今文體異。”他著有《雕蟲論》，對當時的綺靡文風痛下針砭，同時也暴露了他保守復古的文學觀。在《雕蟲論序》中，他首先指出“天下向風，人自藻飾”的重文綺靡之風始于宋明帝，實際上是藉古諷今，因爲梁武帝也是一位酷愛“雕蟲之藝”的皇帝。視文學創作爲“雕蟲小技”，顯然帶有蔑視文學之意。接着他說：“古者四始六藝，總而爲詩，既形四方之風，且彰君子之志，勸美懲惡，王化本焉。後之作者，思存枝葉，繁華蘊藻，用以自通。若悱惻芬芳，楚騷爲之祖；靡漫容與，相如扣其音。由是隨聲逐影之儔，棄指歸而無執。”其論述文學功用以“勸善懲惡”等儒家政教倫理爲指歸，並未出《毛詩序》範圍，且將綺靡之風的根子歸之于屈原與司馬相如，也並未超出漢人“詞人之賦麗以淫”的老調。他論五言詩，肯定了建安風力，但批評潘、陸、顏、謝的崇尚藻飾，並未認識到“緣情綺靡”正是文學發展進化的表現。最後，他纔“言歸正傳”，批判矛頭直指當時文風：

自是閭閻少年，貴遊總角，罔不擯落六藝，吟詠情

性。學者以博依為急務，謂章句為專魯。淫文破典，斐爾為功，無被于管弦，非止乎禮義。深心主卉木，遠致極風雲，其興浮，其志弱。巧而不要，隱而不深，討其余途，亦有宋之風也。若季子聆音，則非興國，鯉也趨庭，必有不敢。荀卿有云：“亂代之徵，文章匿而采。”斯豈近之乎。

他把當時的作品斥之爲“淫文破典”的亡國亂政之音，其措辭的激烈與心情的憤慨都可以想見。魏晋南北朝文人發現了自然山水之美，從而帶來了山水田園詩的勃興，這本是具有積極意義的，但裴子野却認爲是“其興浮，其志弱。巧而不要，隱而不深。”對此進行全面否定。由“擯落六藝”到“吟詠情性”本是由兩漢的政教倫理型文化向魏晋南北朝審美型文化轉變的突出特徵，然而他却以“無被于管弦，非止乎禮義”爲由加以反對，對魏晋以來重情任性的文學特點熟視無睹；在他看來，文學的演變不是向前發展，而是每況愈下，“故高才逸韻，頗謝前哲”，今不如古，后遜于前，因而應使華美復歸于質樸。這樣的文學史觀與蕭統“踵事增華”、“變本加厲”，即認爲文學是不斷變化演進的，由簡單到繁複，由質樸到文華是文學發展的自然趨勢相比，顯然是保守的和倒退的。因此，蕭綱在其《與湘東王書》中說：“若夫六典三禮，所施則有地；吉凶嘉賓，用之則有所。未聞吟詠情性，反擬《内則》之篇，操筆寫志，更摹《酒誥》之作，遲遲《春日》，翻學《歸藏》，湛湛江水，遂同《大傳》。”從形式與内容相適應的原則立論，説明言情寫志摹景狀物的作品不能去模仿《易》、《書》、《禮》等儒家經典，這是比較合理的，同時也可視

爲對裴子野觀點的一種批評，故文中又說：“裴氏乃是良史之才，了無篇什之美。”“裴亦質不宜慕”，指出裴氏之文質木無文的特點。總的看來，裴子野力反當時綺靡浮艷文風的用意是好的，但由于他文學觀的保守與落後，用的是陳舊的思想武器，所以其聲音微弱，收效不彰也就不難想見了。儒家較爲保守復古的文學思想在魏晋南北朝文論中雖没有太大的力量，但前有摯虞，後有裴子野，遥相呼應，仍不絶如縷。關于劉勰《文心雕龍》中以儒家思想爲主，但仍能注重審美批評，所以仍不失爲代表魏晋南北朝審美主流文論的巨著的問題，我們將在本節第三部分詳談，此暫不論。

二、審美本位文論的强大聲勢

前面已屢屢言及，魏晋南北朝以審美爲本位的文論之所以成爲主流，乃是因其時審美意識的普遍覺醒所致，而審美意識的覺醒則又以人的覺醒爲前提。由追求人物的性情氣質、形貌風神之美到追求文學藝術的情感文辭、形式風格之美乃是自然而然的過程。那麽，魏晋南北朝以審美爲本位的文論具有什麽樣的特點？從文化轉型的角度看，此時期的文論與兩漢相比，“增生”了哪些新的内容呢？我們認爲，這主要表現在以下幾個方面。

（一）以注重創作主體而形成的作家論與風格論；（二）以注重文學審美悦情特點而形成的情感論與文采論；（三）以注重文學創作過程與形式美而形成的想象論、“文筆”之辨、“聲律”之説；（四）由注重總結文學發展規律及品評作家作品而形成的通變論與批評論。以下依次論述。

（一）以注重創作主體而形成的作家論與風格論

自孟子“知人論世”之論一出，中國即形成了注重研究作家

的思想閱歷與作品間關係的文學傳統。漢代文論中對于屈原作品的評論不論是肯定或否定，都能從作者的生活經歷與政治遭遇出發。但漢代的作家論多半着眼于作家品性德行與作品的關係，且作家地位較低，其“倡優畜之”的身份不可能使獨特的個性受到應有的重視。魏晉南北朝的作家論則因文人地位的提高，文學創作價值的備受重視而顯示出新的特色，即文論家們在對作家的天才創造極表仰慕稱賞的同時，能較多地注重作家不同的個性氣質、性格稟賦等對創作的影響。首先論述這一問題的是標志着“文學自覺時代”到來的曹丕《典論·論文》。《典論·論文》作爲魏晉南北朝審美本位文論的第一篇論文，其内容之豐富、意義之重大早爲學者們所詳論，但他“文以氣爲主”的理論命題中所包含的不同于兩漢作家文論中“文以德爲主”的反叛創新意義却很少爲論者所注意。曹丕在文中說：“文以氣爲主，氣之清濁有體，不可力强而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢，至于引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟”，並以建安七子之例，具體論證了“引氣不齊，巧拙有素”的道理。曹丕的“文以氣爲主”的理論，論述了作品風格和作家的稟賦個性關係問題，强調了作家獨特的氣質個性在創作中的重要作用。由肯定作家個性的獨特性與不可重復性間接肯定了文學創作中的創造性與不可重復性，得出了類似“風格即人”的論斷，把文學作爲獨特個體思想情感的一種存在方式，因而具有重要的意義。作家是文學創作的主體與創作過程的起點，文學創造歸根到底是人在創造。因此，這種重視創作主體獨特個性的觀點，既是人的覺醒的表現，也是文的自覺的結果，它對開啓和形成魏晉南北朝豐富而深刻的作家論與風格論，都具有不可忽視的重要作用。緊承曹丕餘緒，西晉

陸機在其著名的《文賦》中也論述了作家性格與其寫作好尚、作品風格的關係。其文曰：“故夫夸目者尚奢，愜心者貴當，言窮者無隘，論達者唯曠。”循此方向發展，到了劉勰的《文心雕龍》，專設《體性》篇，對“體”（作品風格）與“性”（作家性格氣質）的關係作了全面深刻的論述，可視爲對魏晋南北朝文論中風格論的總結。劉勰首先指出，風格即人，文學作品是“情動而言形，理發而文見；蓋沿隱以至顯，因内而符外者也。”作家内在的情感思理、隱微幽約的情緒都可藉文而顯現外化，一句話，文學是作家内心世界的物化形態。作家由于才、氣、學、習各有不同，因而形諸作品就會“各師成心，其異如面。”即作家不同的氣質個性、習慣修養表現于作品，就形成不同風格。在此基礎上劉勰把作品風格歸納爲“典雅”、“遠奥”、“精約”、“顯附”、“繁縟”、“壯麗”、“新奇”、“輕靡”八種基本類型，並且認爲一個人的風格不限于一種，而往往有參差錯綜或前後不同的發展變化。緊接着，劉勰以賈誼、司馬相如、王粲、陸機等十多人的具體情況，來進一步闡明作者性格與作品風格，完全是“表裏必符”的。最後，强調作家的成功固然與他的才氣有關，但更重要的是依靠長期的刻苦學習。“八體雖殊，會通合數。”八種風格雖然各不相同，但通過努力地學習，就可以融會貫通。所以他提倡“摹體以定習，因性以練才。”即根據自己的好尚與性情之所近，選擇學習取法的對象，最終鎔鑄成自己獨特的風格。劉勰的風格論不但正確地總結了風格形成的主要原因，明確了風格與個性的關係，强調了後天學習的重要，而且指出了風格可以發展變化，一個作家可以兼有多種風格。不但注重作家的先天性格禀賦，而且强調後天的學習養練，這樣，就對風格問題作了較爲全

面深刻的論述。他的這些論述，不僅遠遠超過了曹丕與陸機，而且揆之于文學創作實際，也被證明是精辟有見之論。正是由于人本身受到重視，人的性格氣質得到張揚，作家的創造性勞動受到關注，纔使此時期的作家論與風格論特别發達，並且達到了前所未有的深度。

（二）以注重審美悦情特點而形成的情感論與文采論

讀魏晋南北朝的文學作品，審視此時期文人的生活與内心世界，研習此時期的文論著作，其最突出的特點便是注重情感與文采之美。陸機《文賦》中“緣情綺靡”作爲重情尚美的宣言，響徹了整個魏晋南北朝時代。情感與文采，這兩個顯示文學區别于其他學術文章的最顯著的特點，在新的文化轉型期發出了最耀眼的光輝。

《樂記》説：“是故情深而文明，氣盛而化神，和順集中，而英華發外。”《毛詩序》也曾提出“吟詠情性”的觀點，可見中國古代文論家們是早已認識到了情感在文學中的重要性的。但在兩漢儒術獨尊，一切爲政教倫理服務的高度專制的文化土壤裹，所謂“情”，多被拘限于群體情感與倫理關係範圍内，個體一己的自然情感被忽視甚至排斥。到了魏晋南北朝時代則文學可抒發一己的喜怒哀樂之情成了人們的共識。在愛美求美的普遍社會風氣下，要求文學作品的形式之美，具有華麗美妙的文詞也成一種時代的潮流。就這樣，内在的情深與外在的詞麗就不可分割地統一在了一起。建安文學的“志深而筆長，梗概而多氣。”其情感何等充沛，氣勢何等奔放；曹植詩歌“骨氣奇高，詞采華茂。”可謂情采相兼，千古獨步；太康詩壇“采縟于正始，力柔于建安。”情或不足，采則有餘；陶淵明詩歌“質而實綺，癯而實腴。”在

表面的質樸中同樣寓有深情麗采；以謝靈運爲代表的山水詩“儷采百字之偶，争價一句之奇；情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。”可謂情采並勝；梁陳宫體詩情雖卑狹而細膩可稱，采或過縟而匠心獨運。駢文辭賦的講求藻飾、序記書信的深情動人更是衆所周知的事實。就文論方面看，除上言陸機力倡“緣情綺靡”、“貴巧尚妍”外，力主情深而辭麗者所在多有。如葛洪在其《抱朴子·外篇》中就本着今勝于古的文學發展觀，對當時文章的“雕飾”與“麗”、“妍”加以推贊肯定。其《鈞世篇》云：“且夫古者事事醇素，今則莫不彫飾，時移世改，理自然也。至于罽錦麗而且堅，未可謂之减于蓑衣；輜軿妍而又牢，未可謂之不及椎車也。書猶言也，若入談語，故爲知音……若舟車之代步涉，文墨之改結繩，諸後作而善于前事，其功業相次千萬者，不可復縷舉也。世人皆知之快于曩矣，何以獨文章不及古邪?”鍾嶸《詩品序》“干之以風力，潤之以丹采”明言情感文采並重；《南齊書·文學傳論》云：“文章者，蓋情性之風標，神明之律吕也。”突出情感在文學中的重要作用；蕭統《文選序》主張“綜輯辭采”，“錯比文華”，“事出于沉思，義歸乎翰藻”，同樣體現了情感辭采並重的趣旨。蕭繹在其《金樓子·立言》篇中更是極力張揚情感與文采在文學中的重要，一則曰“吟詠風謡，流連哀思者，謂之文。”再則曰：“至如文者，惟須綺縠紛披，宫徵靡曼，脣吻遒會，情靈摇蕩。”在他看來，華美的文辭、和諧的聲律與强烈深厚的情感，便是文學作品的主要特徵，這完全可視爲魏晋南北朝時代對于“文學”的標準定義。情感與文采，既已成爲此時文論家判定文學與非文學的重要標準，當然也是文的自覺的重要表現。作爲“體大慮周”、對當時文學中的所有主要問題幾乎

都進行過總結研究的《文心雕龍》當然也十分重視情感與文采的問題，劉勰專列《情采》篇對此問題進行全面深入的論述。在劉勰那裏，“情采”問題變成了文章的内容與形式問題。他認爲形式必須依附于一定的内容纔有意義，内容也必須通過一定的形式纔能表達出來，二者實際上是一個相互依存的統一體。然而，無論就發生學的先後關係而言，還是從構成論的主次而言，他都認爲内容（情志）是先是本，文和采衹能起修飾作用，它依附于作者的情志並爲情志服務，因而是次要的，第二位的，所謂“鉛黛所以飾容，而盼倩生于淑姿；文采所以飾言，而辯麗本于情性。故情者，文之經；辭者，理之緯。經正而後緯成，理定而後辭暢：此立文之本源也。”説的就是這個道理。接着，劉勰從文情關係的角度總結了兩種不同的文學創作道路：一種是《詩經》以來“爲情而造文”的優良傳統，一種是後世“爲文而造情”的不良傾向，其主旨在批判後世重文輕質的傾向，標舉“述志爲本”的文學主張。最后，劉勰指出了“采濫辭詭”，棄本逐末的創作之弊，確立了首先確立内容，然後造文施采，使内容與形式密切配合，以達文質彬彬之效的創作要求。由此可以看出，劉勰對情與采的看法雖仍帶有儒家傳統文藝觀中“先質後文”的痕迹，他的“爲情造文”也是以儒家經典《詩經》及其後繼者爲榜樣，對于“諸子之徒”、“爲文而造情”的批評也嫌主觀武斷，與重情重采的“三蕭”等人相比，顯出一定的保守性。然而，他的分析與論述與“新變派”相比却顯得更全面、更辯證、更妥貼，也更具有樹立標的、針砭時弊的積極意義。如果我們聯繫劉勰在其他篇目中有關情采的論述來看，他對情感與文采在文學中的作用還是認識深刻的。《文心雕龍》全書用到“情”字的有三十多篇，共

一百四十多句；用到“采”字的也有三十多篇，共一百多句[①]。儘管二字的具體含義在不同文句中略有差别，但“情”指作品的思想内容、情志意旨，“采”指文采、文藻或作品的藝術形式，歸結起來，仍不出我們所説的情感與文采的範圍，也足見劉勰對“情”與“采”的重視。他在《文心雕龍·序志》中説：“至于割情析采，籠圈條貫……下篇以下，毛目顯矣。”把“割情析采”作爲下篇“創作論”的主要任務，由此亦可證明情感與文采問題在《文心雕龍》全書中的重要地位。

由曹丕的“詩賦欲麗”，陸機的“詩緣情而綺靡”、“貴巧尚妍”的鳴鑼開道，導夫先路，文學中的情感與文采便成爲相互輝映的兩面大旗，指導與吸引着魏晋六朝的文學創作與審美取向，昭示了此時期審美型文化的顯著特徵，並與整個社會思潮中的重情愛美相交匯，鑄成了與兩漢文化面貌迥異的文化特點與風格。

（三）以注重文學創作過程與形式美而形成的想象論及其“文筆”之辨與“聲律”之説

與注重作家的性格氣質、内在情感相一致，魏晋南北朝文論中對創作過程中的諸多環節也十分重視，而其中最值得一提的就是想象論。先秦諸子中對想象問題注意較多的是道家。老莊哲學中那最高的宇宙本體“道”所具有的“恍兮惚兮”“惚兮恍兮”的特徵就是一種使抽象理念具象化的想象性描述。老莊的“虚静”、“心齋”、“坐忘”等理論，也是在對“道”的體悟冥想中概括出來的，它們往往與人的心理活動和想象聯繫在一起。特别是《莊子》一書中的“荒唐之言，謬悠之説，無端涯之辭”，那其背

① 陸侃如、牟世金《文心雕龍譯注》第49頁，齊魯書社，1995年4月版。

“不知其幾千里”、“其翼若垂天之雲”、“水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里”的大鵬，那“肌膚若冰雪，綽約如處子，不食五穀，吸風飲露，乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外”的藐姑射仙人，那些奇形怪狀、醜陋無比的“形殘”而“神全”者以及種種想入天外的神話與寓言，其本身就是豐富想象的產物。雖然《莊子》中對想象理論的論述並不多，但它本身猶如一個儲存想象思想資料的巨大倉庫，可爲後人總結提煉想象理論提供無數的原料。兩漢時期，由于儒學的獨尊，道家受到壓制與排斥，因而老莊思想中的想象論基元失去了發展的土壤，故想象問題没有引起普遍注意。魏晋南北朝時期，玄學大盛，老莊思想重新受到重視，其想象論也隨着“言意”、“形神”等理論一起被開啓、深化與發展。因此我們可以說此一時期對藝術思維中想象問題的重視是與道家思想的復興密切相關的。《文心雕龍》中的想象問題專論——《神思》——一開頭就引《莊子·讓王》語作爲“神思”(藝術想象）的定義，絶非偶然。就文論而言，此時期首先對想象問題作較深入論述者當推陸機《文賦》。其論述想象云：

> 其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，精騖八極，心遊萬仞。其致也，情曈曨而彌鮮，物昭晰而互進，傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤，浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。于是沈辭怫悅，若遊魚啣鈎，而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥纓繳，而墜曾雲之峻。收百世之闕文，採千載之遺韻，謝朝華之已披，啓夕秀于未振，觀古今于須臾，撫四海于一瞬。

所謂想象，也叫藝術構思，它所涉及的是“物”、“意”、“言”三者的關係，即如何通過想象，打破時空限制與身觀局限，來捕捉回憶已逝的情思物態，想象虛幻未然的情狀事理，在作家頭腦中形成一幅鮮明完整的圖畫，然後再用確切恰當的文詞，把它書寫表達出來，以實現對生活與情感作形象逼真而又充滿意蘊的藝術表現。顯然，這是一種深微複雜的精神活動，也是一種極具創造性的思維活動。陸機是我國文論史上第一個論述藝術想象的人。上引文字中所謂“收視反聽”指的是排除干擾，虛静專一，亦即莊子所謂“用志不分，乃凝于神。”“耽思旁訊，精鶩八極，心遊萬仞”意謂想象活動中思維高度活躍，它突破了身觀局限，思緒能遊于八極之外、萬仞之上。想象能彌補目見身歷之所不足的巨大作用于此可見。通過想象構思，就會使情物結合所形成的藝術形象在頭腦中逐漸清晰起來，活躍起來；通過想象，還能把平時的生活儲備與知識儲備，把各種有用的表現手段都調動起來，“其致也”以下五句描述的就是這種情形。想象活動可以至大無外、至小無内，無所不至，無所不包，當文思蹇澀時，猶如從極深的水底拉出一條上鉤的魚，需花費很大氣力；當思如泉涌時，則下筆如神，毫不費力，前世之妙言佳語供我驅遣採擷，不經意間便能獨出心裁，寫出未經人道的佳文美制。“浮天淵以安流”以下數句描述的就是這種文思通塞殊致的情狀。“觀古今以須臾，撫四海于一瞬”描述的是想象活動能突破時空限制，確實是一種神妙的思維運動（神思）。除此之外，陸機《文賦》中還有不少論及想象的文句，如：“罄澄心以凝思，眇衆慮而爲言，籠天地于形内，挫萬物于筆端”等。總的看來，陸機《文賦》内容豐富，深刻有見之論層見迭出，魏晉南北朝文論中的許多重要

觀點在《文賦》中都已略引端緒，衹是限于篇幅或文體，或未能暢盡其蘊，或因表達上的模棱不明而啓後人疑竇。但無論如何，想象論都是其中值得重視的內容，這是大家都一致同意的。

陸機之後，文論家們或有涉及想象問題者，但以全面深刻而論，都不能不首推劉勰。《文心雕龍》中的《神思》是論述文學創作中的構思想象到言詞表達整個過程的專論。其論想象云：

> 古人云：形在江海之上，心存魏闕之下，神思之謂也。文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間。吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎。故思理為妙，神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遁心。是以陶鈞文思，貴在虛静，疏瀹五臟，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭，然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤，此蓋馭文之首術，謀篇之大端。夫神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形，登山則情滿于山，觀海則意溢于海，我才之多少，將與風雲而並驅矣。方其搦翰，氣倍辭前；暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言征實而難巧也。是以意授于思，言授于意，密則無際，疏則千里。或理在方寸而求之域表，或義在咫尺而思隔山河。是以秉心養術，無務苦慮；含章司契，不必勞情也。

《神思》篇内容豐富，有些研究者認爲它是《文心雕龍》創作論的總綱，是很有道理的。文中有“馭文之首術，謀篇之大端”之語，也可見出其所論述的問題在寫作中的重要性。在此，我們僅談劉勰的想象論，其它的問題從略。與陸機的想象論相比，劉勰想象論確實是一種深化與發展。這表現在：第一，劉勰除了認識到想象能突破身觀局限與時空限制，具有一種化虚爲實，化隱爲顯的作用外，他還特别指出了想象是伴隨着作家强烈的主觀情感的創造性活動，所謂“登山則情滿于山，觀海則意溢于海”，所謂“神與物遊”指的都是這種情形。在藝術想象活動中，作家能充分發揮自己的主觀能動性，神思飛越，情感激蕩。想象活動中的自然風物既不同于客觀的原物，同一自然風物在不同作家的想象活動中其情態狀貌也不必相同，也就是説，想象活動是帶着作家强烈情感和鮮明個性特徵的具有明顯創造性的思維活動，這是非常深刻的；第二，對于如何能達到“神與物遊”之境，劉勰提出了“虚静”説。所謂“陶鈞文思，貴在虚静，疏瀹五臟，澡雪精神。”即指此而言。它要求作家在想象構思活動中要排除先入的成見，集中精力，與對象互融共化，這樣纔能主客融合，物我爲一，以自我的本然之心體悟映照事物的本然之性，從而寫出“我”在境中而又與境俱化的作品。劉勰這種從老莊思想的“致虚極，守静篤”、“心齋”、“坐忘”中發展起來的“虚静”理論，在中國文學批評史上影響深遠。宋代蘇軾“欲令詩語妙，無厭空且静。静故了群動，空故納萬境。”（《送參寥師》）的“空静”説，可以説是對劉勰理論的進一步發揮與深化，當然其中也融入了佛教思想中“空”的觀念。構思創作之時須保持一種虚静澄明的心態，這是中國古代構思想象論中的重要觀點。英國

浪漫派詩人華兹華斯給詩歌下的定義是：“詩歌是激動感情平息後的自然流露。”也同樣强調臨文時要保持一種平和寧静的心境。文學創作需要有激蕩熾熱的情感，但激蕩熾熱的情感並非都能産生文學。優秀的文學作品常常是現實生活中的動人情感積存、發酵、沉澱後的産物。李澤厚説：“主觀發泄感情並不難，難就難在使它具有能感染别人的客觀有效性。情感的主觀發泄衹有個人的意義，它没有什麽普遍的客觀有效性。你發怒並不能使别人跟你一樣憤怒，你悲哀也並不能使别人也悲哀，要你的憤怒、悲哀具有可傳達的感染性，即具有普遍的客觀有效性……這要求把你的主觀情感予以客觀化，對象化。所以要表達感情反而要把感情停頓一下，來尋找客觀形象把它傳達出來。”[①] 構思想象也就是把情感客觀化、對象化的過程。可見劉勰的“虚静”之説是符合文學創作實際的，也可以説是中西皆然的。此外，劉勰還從構思與文字傳達的關係，提出了順利實現“言能逮意”的四個條件：“積學以儲寶，酌理以富才，研閲以窮照，馴致以懌（繹）辭。”即要積累學問，增長才能，深入地觀察事物，熟練地掌握語言，這些無疑都比陸機所論更爲全面、深刻。有的學者認爲劉勰的“神與物遊”的構思想象活動，大致與西方的“形象思維”相當。且不論這種比擬是否準確，但中國文學中的構思想象理論，不但遠遠早于西方，而且也比較豐富而深刻，這確是不争的事實。

説到魏晋南北朝文論，説到文化轉型所帶來的文論“增生”，説到此時期文論的獨特貢獻，説到此時期文學與非文學義界的逐漸明確、文學獨立性自覺性的突出表現，都不可避免地要涉及

① 李澤厚《美的歷程》第342頁，安徽文藝出版社，1994年1月版。

“文筆”之分與“聲律”之論，它們同時也是注重審美對象形式美時代風氣下的産物。

“文筆”之稱，由來已久，東漢王充《論衡》中已頗多文筆並提或連用的實例，然那時的所謂“文筆”衹是泛指文章，並未有區分文學與非文學作品的含義。學者們一般認爲，“文筆”之分興起于南朝，它是隨着東漢魏晋以來文學發展，各類文章體裁增多，人們在具體的文章寫作與理論研究中注重各種文體的辨析而産生的。一般而言，所謂“文”，指的是講求押韻的各類作品。劉勰《文心雕龍·總術》云：“今之常言，有文有筆，以爲無韻者筆也，有韻者文也”，並且他在《文心雕龍》“論文叙筆”的文體論部分，也是按有韻無韻來論述三十三類文體的。由于所謂押韻之“文”主要指詩、樂府、賦、頌、贊、祝盟、銘、箴、碑、誄、哀吊等文學性較强的體裁，而無韵之“筆”則主要指史傳、諸子、論説、詔策、檄移、封禪、章表、奏啓、議對、書記等實用性較强的作品，所以“文筆”除了從文章形式的有韻無韻作爲劃分標準外，實際上又有了區分文學與非文學作品的標準的意義。正是在後一種意義上我們纔把“文筆”之分作爲魏晋南北朝文學觀念進步的標志來加以肯定。“文筆”説也經歷了一個發展過程，“文”由開始時的是否押韻，發展到後來的“惟須綺縠紛披，宫徵靡曼，脣吻遒會，情靈摇蕩。”（《金樓子·立言》）從辭采、聲律、情感方面對文學加以界説，可見人們對文學特徵的認識是越來越深入細密了。“宫徵靡曼，脣吻遒會”顯然不僅僅指是否押脚韻，而是有包括“聲律”在内的更高要求了，由此又可見出“聲律”論對“文筆”説的影響，因爲它們都是時人注重文學形式美的産物，因而彼此關聯，互相影響也就勢所必然。當時

關于“文筆”討論的有范曄、顔延之、劉勰、蕭繹諸家，各家的具體觀點幾部文學批評史都有詳盡介紹，在此可不重復。然而從諸家對“文筆”義界的不同解釋中，却可顯示出他們各異的文學觀。更重要的是，從文筆説的變遷中，我們又可看到文學觀念即使在南朝這不足兩百年的歷史時段中，也同樣是踵事增華，向着更深入細密的方向發展，這是我們應該注意的。此後的隋唐時期，由于反對南朝綺靡文風，由于反對形式主義，韓柳“古文運動”倡言學習先秦兩漢文章，于是“文筆”之説中所包含的進步文學觀念也被“反”掉了，本已較爲明晰的文學與非文學義界又變得模糊起來，文學又退回到雜文學觀念的時代，因此有的學者稱唐宋是文學觀念的“復古”期是有道理的。文學觀念的發展並非總是與歷史發展同步，這也可算是中國文學批評史上的一種常見現象吧！

“聲律”之論也同樣是注重文學審美功能的結果，就對中國文學爾後的發展所産生的影響來説，它的價值與意義遠遠超過了“文筆”之説。沈約在其《宋書·謝靈運傳論》中稱“自騷人以來，此秘未睹。”《梁書·沈約傳》亦云：“（沈約）又撰《四聲譜》，以爲在昔詞人，累千載而不悟，而獨得胸衿，窮其妙旨。”把聲律的發現認爲是自己的獨得之秘。儘管與沈約同時的陸厥對此表示異議（詳陸厥《與沈約書》），但綜觀有關記載，即使聲律論的“發明權”不專屬沈約，然他作爲聲律論創始者的代表，具有不可抹殺的歷史功績却是可以肯定的。關于“聲律論”形成的具體歷史條件及其主要内容，諸家論述已多，此不擬多論。在此僅想就沈約與聲律論的問題引出這樣一種思考：中國文論傳統中的繼承與創新及其遭遇説明了什麽？沈約的聲律論無疑屬于中國

文論史上一個偉大的創造。在永明聲律説指導、影響下形成的“永明體”新詩成爲中國古詩向近體詩過渡的橋梁。初唐沈、宋就是在沈約聲律論的基礎上，總結齊梁以來的創作經驗，對“四聲八病”加以增損改造而形成近體詩的規格範式的。也就是説，從某種意義上説，沈約是流行中國千年之久的近體詩規格範式的發明者與首倡者，其意義的重大自不待言。如果説，魏晋南北朝文論中的許多觀點命題都是在前人基礎上的發展深化的話，那麽沈約的“聲律論”可以説是依傍之功少而創造之力大。論者每言聲律論的“發明”主要基于漢末以來音韻學的發展、人物品藻中注重音辭之美的時代風氣、佛經之翻譯轉讀中四聲的發現等等，這當然都是不錯的。但音韻學的發展、四聲的發現都不一定會導嚮文學，其間的關鍵就在于有人有意地把這些規律運用于文學創作，並從中制訂出規範，而沈約正是這樣的關鍵性人物。然而，由于當時極力追求文學形式美的審美風氣把“聲律論”强調得過了頭，産生了不少流弊，這就使沈約蒙受了許多不白之冤，就如有人把科學技術帶來的負面影響都不公正地歸咎于發明創造這些技術的科學家一樣。文人作家們都遵循“聲律”在進行創作，但提及它的首創者時却不甚許可。鍾嶸《詩品序》已對聲律論大加針砭，認爲其“務爲精密，襞積細微，專相陵架，故使文多拘忌，傷其真美。”《文鏡秘府論·論病》説：“聲譜之論鬱起，病犯之名争興，家制格式，人談疾累，徒競文華，空事拘檢，靈感沈秘，雕弊實繁。”所論皆爲有見，但其責任並不能全由沈約承擔。唐朝皎然的《詩式》更是指名道姓直斥沈約：“沈休文酷用四聲，酷裁八病。”完全是否定的態度。歷代文論中論及沈約及其聲律論者，大多評價不高，未能充分肯定其人其論的歷史地位與價

值。無獨有偶，陸機《文賦》首倡“緣情綺靡”、“貴巧尚妍”之說，開創求美唯美、重情任情之時代風氣，在文論史上也同樣是一種有重大價值與意義的創造，然他也同樣蒙受後人的批評與非議，直到清代，這種不公正的批評猶衆聲蟬噪，其勢甚盛。如沈德潛《説詩晬語》云：“《文賦》云：‘詩緣情而綺靡’，言志章教，惟資塗澤，先失詩人之旨。”朱彝尊《與高念祖論詩書》云：“魏晋而下，指詩爲緣情之作，專以綺靡爲事，一出乎閨房兒女子之思，而無恭儉好禮廉静疏達之遺，惡在其爲詩也?”（《竹垞文類》卷二十）紀昀《雲林詩鈔序》指責更爲嚴厲：“大序一篇，確有授受，不比諸篇小序爲經師遞有加增，其中‘發乎情，止乎禮義’二語，實探風雅之大原。後人各明一義，漸失其宗。一則知止乎禮義而不必發乎情，流而爲金仁山《濂洛風雅》一派，使嚴滄浪輩激而爲不涉理路不落言詮之論；一則知發乎情而不必止乎禮義，自陸平原緣情一語，引入歧途，其究乃至于繪畫横陳，不誠已甚與?”（《紀文達公遺集》卷九）從維護儒家禮教的政治偏見出發，當然不可能以藝術的眼光發現陸機之論的重大價值。現在可以回到我們所提出的問題上了。爲什麽沈約“聲律論”、陸機的“緣情綺靡”之説等在當時極具創造性，意義、價值均十分重大的觀點，在後世都受到不公平的待遇，而某些復古保守的老調重談却頗有市場（如宗經載道）呢? 如果我們把這個問題放在中國文化的大背景下加以考察，就會發現這乃是因爲沈約、陸機等人之論所代表的審美型傾向有悖于儒家主流文化中文藝爲政治倫理服務的主旨，是主流文化對“邊緣”文化的壓制與消解，是主流文化話語對非主流文化話語的排擠與設防。魯迅先生曾説魏晋時期的文學有點“異彩”，這“異彩”當然表現在許多方面，

但敢于反對傳統文學觀念，敢于標新立異，敢于打破“中庸”的思維方式，敢于面對真正的人性人情之美、華麗濃艷之美，也是“異彩”的重要方面。明乎此，我們纔能對魏晋南北朝文論在中國文學批評史上的特殊意義有更深入的了解。

（四）由注重總結文學發展規律及品評作家作品而成形的通變論與批評論

魏晋南朝文論家對文學的發展變化多有論述，他們大都能認識到文學發展是由一種由質而文，踵事增華，後出轉精的規律所支配的。摯虞作《文章流別論》，即曾考索各體文章的流變，其“史”的觀念已相當明確。葛洪從古今文學的發展演進中認識到了“古者事事醇素，今則莫不彫飾”（《抱朴子·鈞世》），鮮明地提出了“今勝于古”的文學發展觀點。沈約《宋書·謝靈運傳論》中以歷史的眼光，評述了自戰國末年屈原、宋玉至劉宋時期謝靈運、顏延之不同歷史階段的文學創作，指出了各階段的不同特點以及與當時社會學術思潮的關係。鍾嶸《詩品》着重考察五言詩的演變歷史，並進而尋求各家的淵源聯繫，其中也貫穿了歷史的意識。當然，在魏晋南北朝有關文學發展演變的論述中，其論述的全面與深刻，還是首推劉勰。《文心雕龍》中的《時序》與《通變》較集中地體現了劉勰的文學史觀。劉勰的通變論是從文學的內部與外部來總結其發展規律的。就內部而言，他認爲“時運交移，質文代變”（《時序》）是文學自身的發展規律。在《通變》篇中，他對歷代文學質文變化的情况，作了概括的叙述：

推而論之，則黄唐淳而質，虞夏質而辨，商周麗而雅，楚漢侈而艷，魏晋淺而綺，宋初訛而新。從質及

訛，彌近彌澹，何則？競今疏古，風末氣衰也。

從這段文字看，似乎劉勰認爲文學的發展是直綫似地由質趨文，並且對這種發展趨勢表示不滿。事實上，如果我們認真分析《通變》全文及其他有關論述，就會發現他是從各時代文學創作特徵的具體分析總結中得出他“質文代變”的文學發展觀的。劉勰認爲商周以前的文章總的傾向是“質”，商周之文（主要指“五經”）則麗而能雅，文質彬彬，是最合理想的文學範本，他宗經的思想，在此又一次强烈地表現出來。春秋戰國時的諸子百家及屈原宋玉之文則是以“奇”、“華”爲特點，當然是偏重于文。西漢辭賦則因“祖述楚辭，靈均餘影，于是乎在”（《時序》），主要以侈靡著稱，是偏于文。東漢則因歷朝帝王推尊儒學，屬文之士多宗經誥，故能文質相稱。建安文學能情感辭采並重，“體被文質”（《詩品》），“以文被質”（《宋書·謝靈運傳論》），故文質彬彬，受到稱贊。就晉代而言，情形也不相同，西晉作家“並結藻精英，流韻綺靡”（《時序》），是文勝于質，東晉則玄學大盛，“理過其辭，淡乎寡味”（《詩品》），是質勝于文。上引《通變》文字中説“宋初訛而新”，“訛而新”實際上可以概括宋齊兩代文風的主要傾向，當然是文勝于質，爲劉勰所不滿。由此可以看出，儘管劉勰“質文代變”的文學發展觀帶有濃厚循環論的色彩，以《五經》爲文學範本的宗經思想也帶有明顯的復古保守意味，但他對不同歷史時期文學創作情況的具體分析評論，還是符合歷史實際與深刻獨到的。他在論述文學的繼承與革新時提出：“夫設文之體有常，變文之數無方。何以明其然耶？凡詩、賦、書、記，名理相因，此有常之體也；文辭氣力，通變則久，此無

方之數也。”（《通變》）認爲各種文章體制的寫作都有一致的寫作原理與規格要求，但“文辭氣力”等表現方法却不斷發展變化着。因此，文學創作對有定的原理及規格要有所繼承，對無定的方法要針對具體作家的性分才氣來加以革新。這種“定”中有“變”，“變”不失“定”的觀點顯然是正確的。他在“論文叙筆”中所使用的“敷理以舉統”的方法，實際上正是總結各種文體之“常”的。他能從作家作品的影響與承傳角度來看待文學的發展嬗變，是深刻有見的。

在論述文學發展的外部條件時，劉勰提出了“文變染乎世情，興廢繫乎時序”（《時序》）的著名論點。他所謂的“世情”，一是指政治的盛衰與社會的治亂；二是指君主的愛好與提倡；三是指學術思想、時代風氣。這些無疑都是深刻而全面的。曹順慶先生說：“在文學史觀念上，《文心雕龍》可謂獨步一時，壓倒群雄。衆所周知，在劉勰《文心雕龍》之前，世界文論尚無文學史觀念及其論著。無論是亞理士多德的《詩學》還是賀拉斯的《詩藝》，或是婆羅多牟尼的《舞論》，都没有建立一種文學史的觀念。即没能用史的觀念來系統地研究文學現象。”[①] 可見即便僅從文學史觀一端而言，《文心雕龍》在世界文論中也具有開先首創的意義。[②]

由曹丕在其《典論·論文》中略引端緒的文學批評，到了劉勰的《文心雕龍》，發展爲較爲豐富系統的文學批評鑒賞論。劉勰深知文心精微，文情難鑒，因而反對貴古賤今、崇己抑人、信

① 《中外比較文論史·上古時期》第 95 頁，山東教育出版社，1998 年 4 月版。
② 論述劉勰文學史觀時，參取了王運熙、楊明著《中國文學批評通史·魏晉南北朝卷》第二編第三章第六節中的不少意見。

僞迷真，並且提出了具體批評方法——六觀，“是以將閱文情，先標六觀。一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商。”（《知音》）鑒賞的方法是“綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文則見其心。”即由外在的文辭的沉潛耽玩而進入作家的心靈世界，對作家作品有一個立體的、血肉豐滿的認識，“凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器，故圓照之象，務先博觀。”祇有在閱讀研習大量作品的基礎上，纔能見多識廣，提高全面分析判斷作品優劣高下的能力，這又是劉勰對于批評家修養的又一重要要求。總之，魏晋南北朝的文學批評論與鑒賞論都十分發達豐富，而劉勰無疑是諸家中之翹楚。

三、折中調和的整合努力

論者言及南北朝文論，大都認爲可分爲守舊（或曰復古）、新變與折中三派，守舊派以裴子野爲代表，從儒家復古主義立場出發反對當時形式主義的文風；新變（或稱趨新）派以蕭綱爲代表，强調性情，强調新變，强調文學的形式美，主張不受儒家禮義的約束。他們多是香艷文學的倡導者，由于過分地强調形式與惟美，最終把文學導嚮了狹隘、聲色與没落。介乎兩派之間的是折中派，可以劉勰、鍾嶸、蕭統爲代表。這一派既反對形式主義，也反對復古主義，持論折中公允，南朝成就較高的文論家大都屬于折中派。這種看法當然是符合南北朝文論實際的。前已言及整個魏晋南北朝文論以重創作主體、重情感抒發、重秾辭麗藻、貴巧尚妍爲主流，也就是説，所謂的“趨新”派更代表了時代的審美趣味。但爲什麽成就較高的文論家與文論著作（如《文心雕龍》、《詩品》）不由趨新派産生，而由“折中派”産生呢?

換句話說，《文心雕龍》、《詩品》等文論著作是因具有了怎樣的時代意義纔使它們迴出流輩，立于不朽？我想從文化整合的角度也許更能看到問題的實質。

（一）文化失範中的文學失範

所謂文化失範，指的是在文化轉型過程中，由于傳統文化解體，新的文化體系尚未形成，導致了文化混亂的局面。從文化研究的角度看，文化失範主要表現在①普遍的信仰迷失；②道德規範解體；③政治統治的日趨混亂腐敗；④文化權威的喪失；⑤“高雅”文化的衰落與“俗”文化的流行等幾個主要方面。縱觀整個魏晋南北朝文化的發展，上述文化失範的主要特徵都明顯地表現出來。

先看第一點。自魏晋以來儒家獨尊的一統局面被打破，儒家理想信仰中那種個體絶對地服從于仁義道德，認爲群體、社會無限地高于個體，綱常倫理是天意的表現，是永久不變的自然法則以及以“修齊治平”爲人生最高理想等一系列傳統觀念隨之動搖、解體。于是，人的生存意義與價值便成爲十分重要的問題。以對儒家傳統的仁義道德、成聖成賢等觀念的反彈爲動力，人們開始上下求索，在迷茫、彷徨中尋找新的人生信仰與精神歸宿。于是乎，以反對儒家名教、非禮無法、追求獨立人格與精神自由的“竹林名士”出現了；追求及時行樂、沉迷物欲情欲、感官滿足的《列子》極端享樂主義思想出現了；揮麈清談，放情山水，宅心玄遠，不以政事俗事爲情的逃世遁世思想出現了；煉丹服食，高蹈飛升的神仙思想出現了；想往“涅槃”，追求空無，念佛行善，以達西方“極樂世界”的佛家思想出現了。甚至身有帝王之尊，令爲一國之則的皇帝也願舍身爲僧（梁武帝曾三次舍身

同泰寺)，皈依宗教以求解脱。魏晋南北朝多元文化下所出現的種種人生追求、價值觀念、信仰理想，是那麽的多彩多姿、眩人眼目，是那麽的各異其趣、對照鮮明！而在這形形色色的人生百態後面，所深藏着的却都是同樣的痛苦、迷茫、動蕩、焦渴的靈魂，這正是傳統解體後所産生的普遍信仰迷失！衆所周知，儒家思想作爲一種在朝者的統治思想，在維護政治統治、保持社會安定，使封建階級統治機器得以正常運轉方面具有道、釋等無法取代的有效作用。道、釋思想衹能養心而不能治國，這樣，儒家與道、釋的文化冲突就常表現爲一種個體與群體、自我與社會、內在精神與外在價值之間的衝突。以儒治國，以佛老養心，爲學者所常談。但在魏晋南北朝時代，儒家思想不但在"養心"方面輸給了道、釋，而且在"治國"方面的效力也因諸家思想的衝擊而受到削弱，試想，有人竟連皇帝都不想做而想做和尚，官僚吏員們竟"嗤笑徇務之志，崇盛亡機之談"(《文心雕龍·明詩》)，從上到下，簡直把"治國安邦"的先儒古訓置之腦後了。因此我們説，此一時代衆多人生信仰理想的此起彼伏，各種人生實踐的競相登臺演出，正是由文化失範而産生的普遍信仰迷失所致。

再看第二點。魏晋南北朝對儒家思想的反叛，其中心在于對儒家道德倫理的懷疑、批判與摒棄，這我們在第一節已詳細論述過。然而，在這種懷疑、批判與摒棄中，儒學道德倫理中的許多合理內核也一並被蔑視與無情拋棄。在人格獨立、人性覺醒、個性張揚中，人的自私、貪婪、奸詐、淫欲等"人性中惡的部分"也極度膨脹起來。翻開《資治通鑒》等史書，我們可以看到此一時期統治者內部父子、兄弟相殘，亂倫淫欲，生活中窮奢極欲等觸目驚心的事件比比皆是，統治者的昏庸、殘暴超過了以往任何

時代。就以道德規範中較爲敏感的男女關係而言，儒家的“男女授受不親”等規範固然因扭曲人性、人爲設“防”、壓迫婦女而應遭到唾棄，但魏晋名士以至梁陳昏君的裸形狂飲，于大庭廣衆中“露其醜穢”、“對弄妾婢”也確實“解放”得過了頭。鄧粲《晋記》（《世説新語·任誕》篇注引）記載了這樣一件事：

> 王導與周顗及朝士詣尚書紀瞻觀伎，瞻有愛妾，能爲新聲。顗于衆中欲通其妾，露其醜穢，顔無怍色。有司奏免顗官，詔特原之。

周顗爲當朝大臣，“風德雅重”，負海内重望，官至尚書左僕射，竟至欲當衆通人之妾而先“露其醜穢”，確實是位“尚自然”（魏晋名士中有視赤身裸體爲“自然”者）的“性解放”勇士，看他“顔無怍色”就可知此老已慣于此道，不以爲怪。使我們更感驚奇的是雖“有司”檢舉告發，但皇帝却“詔特原之”。這衹有一種解釋，那就是毫無忌諱的男女性關係已在社會上泛濫，連皇帝也覺情有可原而予以默認了。山陰公主不滿足于“衹駙馬一人”而向宋文帝抗議，得到“面首”三十餘人供她享樂的故事，史有明載，衆所樂道。女權主義者當然會把她作爲要求男女平等，敢于向傳統思想挑戰，爲爭取女性地位而吶喊的“英雄”。但從另一角度看，這何嘗又不是道德規範解體、人欲横流、精神墮落的一種表現。魏晋南北朝思想極爲自由，人性得到解放，大寫的“人”字分外引人注目，這當然應該肯定。但任何事物都有其兩面性，由道德規範的解體而導致的社會混亂、金錢至上（魯褒《錢神論》對此有窮形盡相之描述）、社會公德不彰、極端利

己主義泛濫等負面影響，從總體上説是不利于社會的安定與進步的，這不能不引起我們足够的注意。

第三點談文化失範下政治的日趨混亂腐敗。在魏晋南北朝不到四百年的時間里，其社會之動蕩不安、政治之混亂黑暗、戰爭之殘酷頻繁、朝代之更迭快速、人民之朝不保夕流離失所都爲中國歷史上所罕見。儒家思想無論是作爲一種政治學説、倫理原則，還是人生理想，都失去了其維繫人心世道的主流地位，于是政治的混亂與腐敗便在所難免。士族門閥成爲政治權力的主體，皇帝大權旁落，兩漢高度集權的政治制度與至高無上的皇權都受到了削弱與瓦解。統治者大都缺乏雄才大略與勵精圖治的氣魄與精神。許多著名文人、文化精英都卷入風雲變幻的政治派系傾軋中而不得善終。世風頽喪，社會混亂，統治者窮奢極欲，老百姓民不聊生，這些又與上述的信仰迷失、道德失範聯繫在一起。形成了此時期自由而又混亂、多元而又無所歸依、極重精神而又極重情欲物欲的文化特徵。後世史家常稱此時期爲中國歷史上的“亂世”，中唐韓柳“古文運動”理論的繞過魏晋六朝而直接先秦兩漢“古文”都與此時期儒家政治思想的失落、政治的混亂腐化有關。

第四點談文化權威的喪失。每一個社會都要確立一種價值系統作爲文化權威，它使文化規範具有合法性。漢代的文化權威是儒學，它與社會政治權威——君權結合爲一，成爲“聖”、“王”一體的政治——文化權威。魏晋南北朝時期，隨着儒家的政治社會權威的失落，其文化權威也失去了文化規範的作用。君權與君主本身都被否定，儒家所標榜的古代“聖王”被認爲與暴君桀、紂一樣都是盜賊（鮑敬言《無君論》），儒家經典“六經”被認爲

是“秕糠”（荀粲），“以諷誦爲鬼語，以六經爲蕪穢，以仁義爲臭腐。”（嵇康）曾被認爲蘊含了天地間萬事萬物之理的儒家經典文本被解構；“非湯武而薄周孔”，文化偶像被打破。就這樣，儒家文化權威的地位墜落了，道釋兩家則因其從本質上反對社會文明與文化的思想傾向，雖在某些具體文化要素中能收互補啓迪之功，但却不能承擔建立文化規範、樹立文化權威的重任，于是人們準的無依，競趨新奇，在文化探索中雖不乏創新，但也攙雜着盲目。在追求熱烈的現實人生享樂中，痛切感覺到了生命肉體的歡暢與豐盈中所夾雜着的惆悵與悲哀；在追求濃墨重彩、貴巧尚妍中蘊含着輕浮、單調與無聊。先賢聖哲既不可羨，道釋思想亦不能解決所有的現實問題，于是便衹能崇拜自我，于無所歸依中真正地、也是無可奈可地“順乎自然”了，這正是舊的文化權威喪失，而新的文化權威一時又難于建立並得到普遍認同情况下的混亂與迷茫。

最後一點談“高雅”文化的衰落與“俗”文化的興盛。這裏所說的“高雅”與“俗”並不帶褒貶的含義，而是依據文化學家所謂“大傳統——小傳統”、“精英文化”（也稱“高雅文化”）、“俗文化”等理論劃分所提出的概念，且所謂的“衰落”與“興盛”也是與漢代相比較而言的。從音樂上看，漢代即已出現新興“俗樂”取代《韶》、《夏》雅樂的趨勢，文論家中譚桓就喜愛“鄭衛”俗樂、“倡家之聲”。發端于漢樂府而極盛于魏晋南北朝的五言詩與民間俗樂大有關係，這已爲許多學者所論及。標志詩歌創作“新變”的“永明體”新詩及齊梁宫體詩與“吴歌”、“子夜歌”等民間樂歌極有關涉。就文學創作而言，漢代流行的大賦至魏晋南北朝已呈式微之勢，此時期辭賦創作雖仍極盛，但與漢

大賦相比已呈現别一面貌。傳統的四言詩創作已經衰微。隨着佛教思想流行的刺激而興盛起來的小説是典型的“俗”文學作品。繪畫作品也呈現出由漢代縹緲的神靈幻境、高雅的廟堂氛圍向俗世情事轉化的趨勢。或許我們可以這樣説，即便此時期的“高雅”文化不能一概以“衰落”目之，但“俗”文化的日漸興盛却是一個不容否認的事實。

正是在這樣一種文化失範的大背景之中，文學創作也面臨着一種準的無依，進退失據的尷尬處境。回復儒家言志載道、政治倫理的傳統，當然與當時的文化主流相悖，亦不符合文學發展踵事增華、後出轉精的發展規律（就某種文類而言)。但趨新求變的創作方向所産生的思想貧乏，内容單調，甚至流于僅在形式技巧上下功夫的流弊也爲當時的有識之士所不滿。時代急切需要樹立一種新規範來總結以往創作經驗，指引今後創作方向，文學發展的内在規律也迫使文論家們對許多理論問題作出時代的解答。在此情況下，劉勰、鍾嶸等人便開始了文論界折中調和的整合努力。所謂整合，並不是簡單的拼湊或機械地相加，而是一種涵蓋，一種超越，是一種能博採衆長而又自成一體的有機建構，是一種繼承與揚棄相結合的理論創造，是一種能吸納異端而又融化無痕的再造與重組。《文心雕龍》與《詩品》之所以能够成功，就在于劉、鍾至少在理論上完成了這種文論整合的歷史任務。當然，其理論整合的功效直到唐代纔充分發揮出來。

（二）劉勰、鍾嶸的文論整合

劉勰的《文心雕龍》與鍾嶸的《詩品》是魏晋六朝文論中的冠冕，也是中國古典詩學中的巨著。清代學者章學誠説：

《詩品》之于論詩，視《文心雕龍》之于論文，皆專門名家，勒為成書之祖也。《文心》體大而慮周；《詩品》思深而意遠；蓋《文心》籠罩群言，而《詩品》深從六藝溯流别也（原注：如云某人之詩，其源出于某家之類，最為有本之學。其法出于劉向父子）。論詩、論文，而知溯流别，則可以探源經術，而進窺天地之純，古人之大體矣。此意非後世詩話家所能喻也（原注：鍾氏所推流别，亦有不甚可曉處。蓋古書多亡，難于取證，但已能窺見大意，實非論詩家所及）。(《文史通義·詩話》)

概括了二書的主要特色，並對之作了高度評價。《文心》與《詩品》作爲文論中之“雙璧”，研究者們已從多方面進行了研究發掘，且取得了豐碩的成績，對于二書的異同，也有學者進行了多方的比較研究。此處僅從文論整合的角度略論二書大致相同的努力方向。

第一，從寫作意圖來看，二書都意在通過總結以往的創作經驗，通過具體作家作品的詮譯品評，來總結文學發展與文學創作規律，反對不良文風，樹立新的規範，指導以後的創作。文學發展到了齊梁時代，在表面的繁榮後面也存在着深重的危機，那就是由于缺乏正確合理的理論指導而産生了創作中各行其是，由此導致了混亂蕪穢以及非常嚴重的形式主義。蕭繹在《金樓子·立言》中説：“諸子興于戰國，文集盛于兩漢，至家家有制，人人有集。其美者足以叙情志，敦風俗，其弊者祇以煩簡牘，疲後生。往者既積，來者未已，翹足志學，白首不遍；或昔之所重今

反輕，今之所重古之所賤。嗟我後生博達之士，有能品藻異同，删整蕪穢，使卷無瑕玷，覽無遺功，可謂學矣。”多少指出了當時創作與評論準的無依的狀況，其渴望能“品藻異同，删整蕪穢”，樹立新的創作與批評規範的心情已隱然可見。文學創作的現實、文學批評的現實，都急切地呼吁能出現“彌綸群言”的大家來整合紛異的理論、糾正創作的偏失，樹規範、開新路，《文心》與《詩品》就是在這種時代的要求中應運而生的。《文心雕龍·序志》指出的當時文壇的偏失是“去聖久遠，文體解散；辭人愛奇，言貴浮詭；飾羽尚畫，文綉鞶帨；離本彌甚，將遂訛濫。”文勝于質，“體情之制日疏，逐文之篇愈勝”（《情采》），“儷采百字之偶，争價一字之奇；情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。”（《明詩》）一句話，當時的創作，形式主義之風已愈演愈烈，“訛濫”之弊已相當嚴重，這是創作界的情形。文論界的情形又如何呢？《序志》又云：“詳觀近代之論文者多矣：至于魏文述《典》、陳思序《書》、應瑒《文論》、陸機《文賦》、仲洽《流别》、宏範《翰林》，各照隅隙，鮮觀衢路。或臧否當時之才，或銓品前修之文，或泛舉雅俗之旨，或撮提篇章之意。魏《典》密而不周，陳書辯而無當，應《論》華而疏略，陸《賦》巧而碎亂，《流别》精而少巧，《翰林》淺而寡要。又君山、公干之徒，吉甫、士龍之輩，泛議文意，往往間出，並未能振葉以尋根，觀瀾而索源。”這段文字頗值得注意，劉勰在此雖也以“密”、“辯”、“華”、“巧”、“精”等語部分肯定諸家論文之作，但總體上還是認爲他們“各照隅隙，鮮觀衢路”，“未能振葉以尋根，觀瀾而索源”，持的基本上是否定態度。曹丕《典論·論文》、陸機《文賦》等文論著作具有重大的理論貢獻，這我們在前文中已多

次論及，以劉勰宏博之才與精微之識不可能認識不到它們的價值與意義，且《文心雕龍》對上述諸家文論著作的思想、觀點乃至文句還是多有藉鑒吸取的。劉勰之所以作此"矛盾"之論，其重要原因乃是因"大破"纔能"大立"的需要，乃是由于在新的理論整合中確實需要删削摒棄某些東西，吸納鑄造某些東西。再由于諸家之論雖不乏精彩之見，但總覺篇制短小單薄，氣局不開，規模不闊，這與《文心雕龍》的"體大慮周"、廣證詳論、彌綸群言當然是不可同日而語的。因此，從劉勰對諸家文論著作的評騭中，其以宏大之體制整合改造諸家之論，爲創作與批語樹規範、立標準的用意是十分明顯的。在《序志》中還有這樣的話"及其品列成文，有同乎舊談者，非雷同也，勢自不可異也。有異乎前論者，非苟異也，理自不可同也。同之與異，不屑古今；擘肌分理，唯務折衷。"根據文學創作與發展的"勢"、"理"作爲整合去取的依據，以條分縷析、全面公允作爲整合去取的方法，這就是劉勰博採衆長進行理論建構、旁搜遠紹以建立"圓該"文論規範的良苦用心。

鍾嶸《詩品》專論五言，是中國文學批評史上第一部論詩專著。《詩品》雖晚于《文心雕龍》問世，但劉、鍾二人所面臨的文壇情況却大致相同。《詩品序》云："今之士俗，斯風（按：指作詩之風）熾矣。纔能勝衣，甫就小學，必甘心而馳鶩焉。于是庸音雜體，人各爲容。至使膏腴子弟，耻文不逮。終朝點綴、分夜呻吟。……（王公縉紳之士）隨其嗜欲，商榷不同。淄澠並泛，朱紫相奪，喧議競起，準的無依。"（重點爲引者所加）這種創作上的"庸音雜體，人各爲容"與批評上的"喧議競起，準的無依"所導致的"淆亂"正是創作與批評都失去規範的結果。鍾

嶸之所以以五言詩創作的歷史發展爲主綫，溯流别，定品次，標舉“建安風力”，倡言“風力”、“丹采”並重，深化“自然”之説，首創“滋味”之論，“辨彰清濁，掎摭利病”。其樹立規範、標示“準的”的整合重建意圖，也至爲明顯。更爲有趣的是，《詩品序》中也有一段文字與上引《文心雕龍·序志》大致相同：

> 陸機《文賦》，通而無貶；李充《翰林》，疏而不切；王微《鴻寶》，密而無裁；顔延論文，精而難曉；摯虞《文志》，詳而博贍，頗曰知言。觀斯數家，皆就談文體，而不顯優劣。

雖二家所論列的文論著作有所出入，具體品評也不無差異，但認爲前賢之作多不完備，宏博精密之作非我而誰的以大家自期自許的口氣却是相同的，我們找不出確鑿的證據證明鍾嶸曾讀過《文心雕龍》，上引文字中標舉諸家文論著作時亦未提及劉勰與《文心雕龍》之名。那麽，兩段文字的大致相同，衹能説明劉、鍾二人都是以吸納前賢理論精華，整合重建新的理論，並以此來指導文學創作與理論爲自己撰寫《文心》與《詩品》初衷的。

第二，從劉勰、鍾嶸寫作《文心》、《詩品》的指導思想來看，也可看出整合融通的努力。關于劉勰的《文心雕龍》究竟以什麽思想爲主，這是學術界一直争論不休的問題。在我看來，劉勰體現于《文心雕龍》中的思想以儒家爲主，這是一個十分明白不需争辯的問題。觀《原道》、《徵聖》、《宗經》三篇及《序志》中“唯文章之用，實經典枝條；五禮資之以成，六典因之致用，君臣所以炳煥，軍國所以昭明；詳其本源，莫非經典。”“自生人

以來，未有如夫子者也。"諸語，以及以六經爲諸體文章之源頭、典範、救治綺靡淺訛文風的良方等論點，這一點就會昭然若揭。然而，劉勰的高明過人處就在于：在以儒家文藝思想爲理論主幹的體系框架中鎔鑄、創造出了許多新的理論觀點，融入了道釋兩家的許多理論命題與思維論辯方式，因而使全書具有了質的飛躍，具有了一種能包容諸家而超越諸家的理論價值。我們是否可以這樣說：《文心雕龍》在研究文學的外部關係時主要繼承了儒家政教倫理、經世致用的較爲功利的文學思想；在研究文學的內部關係時，則主要吸納了經魏晋玄學的承傳張揚而大放異彩的道家思想；在全書的體系建構，擘肌分理中，則明顯地受到了佛教中注重邏輯思辨、强調抽象論辯等思維方法的影響。《文心雕龍》雖以儒家思想爲主，但劉勰畢竟是一位博觀宏識、在廣泛的研讀與思考中通悟了文學創作與發展特徵與規律的文學行家，同時也是一位精研佛典、熟悉佛教文化中因明思辨之術的高僧，這就使他在具體的理論構想與闡發時，自覺地沉浸于自己獨到識見中而暫時不管這些識見是否與儒家思想一致或矛盾。當然，他也不時地引聖徵經，前後映帶，左右彌縫，但給我們的感覺仍是在儒家思想的大框架、大前提、大帽子之下，所行的却是注重文學自身發展規律、注重文學審美特性之實，而這一方面又主要得歸功于道家思想的引發。至于佛教思想，則很少表現在具體的文論觀點中，而是表現在注重思辨推理的理論思維方面，就這樣，劉勰博學宏通的才力與精微玄遠的識力從不同的角度與方面把儒道釋思想大致上圓融無礙地整合于《文心雕龍》之中，完成了一次偉大的理論創造。前面已討論過南北朝文論可分"趨新"、"守舊"與"折中"三派，而作爲"唯務折衷"（《序志》）的劉勰之所以在諸

派諸家之中迥出時輩，其主要原因就在于這種整合融通、重新建構之功。同時我們還應該看到，即使在對儒家文藝思想的繼承中，劉勰也是時加調整與改造，而並非僅知死搬硬套、不知變通。讓我們以儒家文論思想中的重要理論命題"原道、徵聖、宗經"來加以説明。"原道、徵聖、宗經"是儒家文藝思想的中心觀點。從荀子到揚雄，都加以不斷的强調與發揮。劉勰也極爲重視這一傳統，在《文心雕龍》中首列《原道》、《徵聖》、《宗經》三篇作爲"文之樞紐"表示其重要意義。然而，衹要我們細加尋繹分析，就會發現劉勰之"道"與荀子、揚雄等正統儒家所言之"道"，實際上是名同實異的。荀、揚等所言之道，指的是孔孟之道，而主要偏重于政教人倫方面，强調的仍然是文藝爲政教倫理服務的思想。劉勰之"道"則異于是。《原道》開宗明義云："文之爲德也大矣，與天地並生者何哉？夫玄黄色雜，方圓體分，日月疊璧，以垂麗天之象；山川焕綺，以鋪理地之形；此蓋道之文也。"這個"道"是與"天地並生"的"自然之道"，指的是宇宙間萬事萬物發生發展變化的自然規律，這顯然與道家之"道"接近而與儒家之"道"異趣。所謂"原道"即意謂文本于"自然之道"。他認爲日月山川、龍鳳虎豹、雲霞草木，從物到人，都是有其物必有其形，有其形則有其自然形成之美。這種自然美，劉勰叫做"道之文"，無情無識的自然萬物都有文采，而作爲"宇宙精英，萬物靈長"的"有心之器"的人，其必有文章也就勢所必然了。正是在這樣的認識上，劉勰把文學作爲宇宙本體"道"的文字表達與感性顯現，把文提到了本體的高度，而不僅僅是用來宣揚政治教化、道德倫理的工具（即"器"），這無疑是對文學地位與價值的高度評價與肯定。當然，劉勰在對"道"的認識上

也是有矛盾的。在自然界，是自然萬物的色彩情形體現了“道”；但在人文界，却是“道因聖以垂文，聖因文以明道”（《原道》）即聖人把對“道”的體悟領會筆之于“文”，人們再因文而領悟道，這樣，聖人就成了“道”的人間代表，“六經”就成了“道”的文本形式，因而“徵聖”、“宗經”也就是順理成章的事了。“自然之道”經過了“聖人”的過濾與篩選，剩下的當然也就祇是孔孟之道，在這種意義上，劉勰之道又與荀子、揚雄之“道”合流。至此我們可以看出，劉勰于“文道”問題的論述既有因襲守舊的痕迹，又有新穎大膽的創新。他由强調“自然之道”的“自然之文”而主張文學作品應該有動人的文采，强調藝術技巧，並因此而提倡自然文風，反對當時過分雕琢的形式主義傾向。但又因征聖宗經的守舊觀念，以“六經”作爲各體文章的源頭與規範，不恰當地抬高了聖人地位，從某種程度上局限了他對文學作品抒情審美特性的認識，並且把挽救頽喪文風的方向指向了古老的“六經”，把新的創作規範定位于“宗經誥”。這樣一種矛盾正體現了當時文化失範及文化衝突中整合文論的艱難。

鍾嶸的《詩品》也有類似的情形。論者多謂《詩品》是純文學性詩學論著的開端，這説明他是以探索五言詩的發展流變、審美特徵爲自己的主要任務的。在具體論述中，他確實也很少顧及儒家倫理教化等傳統思想。然而在將所論詩人溯源歸品的代表其價值判斷的運作中，他簡單認爲源出于《詩》(《國風》、《小雅》)一派的各家及其後繼者高于源出于《楚辭》一派的各家及其後繼者，隱約地表現了他仍存在着“宗經”的觀念，而後世之所以對《詩品》有“評論不公”之議，又多少與他在這種觀念支配下産生的失誤有關。他着眼于文學作品以吟詠性情爲職志，反對過分

堆垛雕飾的形式主義文風，但又完全否定用事與聲律，未能看到用典及聲律論在中國詩歌發展史上的積極作用，比起劉勰就顯得較爲偏狹，表現出在理論整合中融而未化之痕。然而，他專論新興的五言詩、網羅六代名家，辨彰清濁，掎摭利病，史論結合，縱橫交映的首創之功，當給予充分的肯定。其《詩品》中豐富的理論建樹與新穎大膽的研究方法都是“趨新”與“守舊”兩派所無法比擬的。深論高下，縱談得失，博採諸家，整合爲一，確立規範，標舉趨向，確實並非易事，而劉勰與鍾嶸却以他們宏通的眼光與精辟的識見篳路藍縷，初建其功，這就是二人之論卓異特出的重要原因。至于在具體的文論觀點中，二人是如何整合與創新的，限于篇幅，祇好從略。

第四章　開放兼容與主支分流

隋唐五代時期，是中國歷史上的又一文化轉型期。轉型的主要特點表現爲由魏晉南北朝的多元文化向以儒家爲中心而又能兼容道釋這樣一種“主流”、“邊緣”互融互補的轉變。如果兩漢文化是“正題”，魏晉南北朝文化是“反題”，那麼此一時期的文化就是“合題”，表現出一種由否定而進達“否定之否定”的文化整合特徵。這種在更高層次上的文化整合表現在儒道釋的兼容並存、南北文風的融合互化以及復古功利的文藝觀與審美娛情的文藝觀之間對立而又涵容等方面，再由于唐代諸帝中不乏遠見卓識、雄才大略者，對自己的統治充滿了信心，這就使得此一時期的文化呈現出開放兼容的寬宏氣度。唐代的文化與文學藝術都集封建社會之盛，蓋與此種兼綜衆長、開放吸納異端百家的時代精神有關。就文學理論而言，復古載道的主流與審美妙悟的支流同存並行，各自發展，並在新的歷史條件下互補互化，對形成思想內容與藝術技巧都臻上乘的唐代文學（以唐詩爲代表）的興盛，發揮了重要的指導作用。“合其兩長”以收互補相濟之美成爲唐人的普遍致思模式。因此，唐代復古的文學觀念，表面看似乎是

向兩漢回歸，但由于開放兼容的時代精神在起作用，因而這樣的"回歸"已不是簡單的重復；唐代的審美妙悟雖是對魏晋六朝的直接繼承，但又能克服消融許多偏向而致文質彬彬之美。中唐以後，文化結構中的許多因素又發生了新變，表現出向下一次文化轉型過渡的種種端倪。"唐型文化"在其發展變化中又孕育了"宋型文化"的諸多因素。歷史又一次以無限的豐富性與複雜性，昭示了自身發展的規律。

第一節　隋唐五代文化轉型概述

一、重振儒學與文化整合

從公元 581 年隋代建國到公元 960 年北宋王朝建立，共 380 年，歷史上稱爲隋唐五代時期。其中隋與五代加起來不過 90 年，在文化與文學藝術方面也無太大成就。所以我們考察此一階段的文化與文學，重點在唐代。文章中或全稱隋唐五代，或簡稱隋唐或唐代，衹不過取其方便，而其義都是指這 380 年的整個歷史時段。

隋朝于 589 年滅陳，結束了魏晋南北朝達數百年之久的紛爭混亂局面，全國又復歸統一，這就在客觀上爲文化的整合，新的政治道德規範的建立提供了基礎。論者多認爲隋代爲短命王朝，其在文化上的措置建樹似乎也與其殘暴腐朽的統治一樣無足稱道。事實上，作爲新的文化轉型期的開端，隋朝拉開了一個新的歷史時期的序幕，其始基作用還是不可忽視的。隋王朝建立後，統治者有鑒于南朝君臣（特别是陳朝）競事綺靡、荒淫亡國的歷史教訓，在文化政策上採取了一系列振興傳統儒學、改革人才選

拔制度、提倡質樸文風等措施。儘管文學發展有其自身的規律，六朝綺靡文風積重難返，當時的打擊排斥並未收到明顯效果，且在一定程度上還因隋煬帝君臣的喜好而更趨華靡，以致後人同樣認爲隋朝之亡同梁陳一樣，主要因爲統治者的荒淫與輕艷的世風。但作爲一個統一的封建帝國，振興政治、刷新文風，走一條與六朝不同的道路也確實是時代的要求，這樣，復興儒學，批判齊梁綺靡文風便成了文化整合的初步工作。李諤《上隋高祖革文華書》，對魏晋南北朝文風進行了嚴厲的批判，其意義當然不限于文學一端，他是要以此來批判整個魏晋南北朝的文化，表達在新的歷史條件下振興恢復儒學（當然也包括儒家文藝思想）的願望與要求。其文云："降及後代，風教漸落。魏之三祖，更尚文詞，忽君人之大道，好雕蟲之小藝，下之從上，有同影響，競騁文華，遂成風俗。江左齊梁，其弊彌甚，貴賤賢愚，唯務吟詠。遂復遺理存異，尋虛逐微，競一韻之奇，争一字之巧。連篇累牘，不出月露之形；積案盈箱，唯是風雲之狀。……故文筆日繁，其政日亂。"李諤已經把魏晋南北朝緣情綺靡的審美本位文學觀念，視爲敗壞民風、亂國亂政的罪惡根源。正是基于這種簡單片面的認識，他主張不惜動用行政手段來糾正文學觀念，扭轉文風，"屏黜輕浮，遏止華僞"，如有膽敢不從，仍堅持華麗文風者，"請勒諸司，普加搜訪，有如此者，具狀送臺"。並且真正付諸實踐，處治了"章表華艷"的泗州刺史司馬幼之。這使我們仿佛又聽到了宋弘對桓譚"將令相舉以法乎"（《後漢書·宋弘傳》）的威脅！桓譚因好"俗樂"、"倡樂"而受警告威脅，司馬幼之因文章華麗而遭處治，儒家思想與審美本位文藝觀的衝突與矛盾于此可見一斑。在理論上首先興起文學復古思潮的是所謂"隋末大

儒”王通。在《中說》中，他又打出“文道”論的大旗，批判六朝文風，提倡重道輕藝，重行輕文，主張文章爲政治倫理服務，倡言文學“貫乎道”、“濟乎義”(《中說·天地》)，開了隋唐五代文論中“載道”論之先河，實質上是統治階級振興儒學的理想在文論中的反映。唐王朝建立後，統治者認識到儒家的政治理論、倫理原則，對于鞏固統一的大帝國來說，都是至關重要的。統一的帝國也正需要樹立一種新的思想文化權威來規範人們的思想與行動。于是儒學便受到了特别的尊崇。高祖李淵就重視“興化崇儒”，武德二年詔“有司于國子學立周公、孔子廟各一所，四時致祭”。太宗李世民即位前，就于“秦府開文學館”，置杜如晦等十八學士，即位後又置弘文學館，講論經義。貞觀二年下詔尊孔子爲先聖，顔淵爲先師。接着又命顔師古考定五經，命孔穎達等撰《五經正義》，頒行天下。于是唐代經學，統一了東漢魏晋至南北朝的各派經學，開創了空言說經、緣詞生訓的新風氣，遂成爲漢學向宋學演進的橋梁，儒學内部的整合組建取得了很大成績。當時雖云三教並重，但太宗于儒學情有獨鍾。他曾對侍臣說：“朕之所好者，惟在堯舜之道，周孔之教，以爲如鳥有翼，如魚有水，失之必死，不可暫失耳。”[①] 又說：“梁氏父子，志尚浮華，惟好釋氏、老子之教，致使國破家亡，足爲鑒戒”[②]。後來，玄宗李隆基亦頗好經術，認爲“宏長儒教、誘進學徒，化民成俗，率由于是”(《唐會要》卷三五)。並于開元二十七年封孔子爲文宣王。隨着儒學的復興，儒家政教中心的詩歌理論也漸次

① 見《貞觀政要》卷6。
② 見《貞觀政要》卷6。

抬頭。孔穎達《毛詩正義序》云:

> 夫詩者,論功頌德之歌,止僻防邪之訓,雖無為而自發,乃有益于生靈……若政運醇和,則歡娛被于朝野;時當慘黷,亦怨刺形于詠歌。作之者所以暢懷抒憤,聞之者所以塞違從正。發諸情性,諧于律呂。故曰:"感天地,動鬼神,莫近于詩。"此乃詩之為用,其利大矣。

雖仍是《毛詩序》中文學爲政教倫理服務的老調重談,比起魏晋南北朝緣情綺靡的文論甚至是一種退步,但這種論調在唐代却頗有市場。後來,杜甫、元結、賈至、楊綰、梁肅、武元衡、杜確、李益等人要求恢復儒家詩學的主張,都可視爲孔穎達詩論的嗣響。白居易則把儒家政教倫理中心的傳統詩學發展到了極致,與韓柳"古文運動"桴鼓相應,把唐代大規模的復古浪潮推向高峰,這些都是唐代儒家文化復興在文藝上的表現。賈至在《議楊綰條奏貢舉疏》中説:

> 《關雎》之義曰:"先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗,蓋王政之所由興廢也。"故延陵聽詩,知諸侯之存亡。今試學者以帖字為精通,而不窮旨義……考文者以聲病為是非,而惟擇浮艷,豈能知移風易俗化天下之事乎?(《全唐文》卷三六八)

批判不良詩風而集矢于科舉制度,確實算是抓住了深層原

因。但把弘揚儒家大義與文學的富艷雅麗視如水火，則又暴露了其眼光識力的偏狹。唐代科舉中專設明經之科，以記誦儒家典籍爲能事，其本意也在于鼓勵士子鑽研經術。但又產生了士子徒能諷誦聖人之言，而不能經世致用、發揮實際的政治功效之流弊，故賈至慨乎言之了。

中唐的儒學復興是與當時的政治革新緊密聯繫在一起的。韓柳的"古文運動"其實質是要憑藉文風的改革以恢復儒家思想的正統地位，在意識形態領域内攘斥佛老，在現實政治中加强中央集權、整肅綱紀、消除藩鎮割據，重振因"安史之亂"而失落了的大唐聲威。白居易等人所倡導的"新樂府運動"也有着同樣的思想政治背景。一句話，當時的重振儒學以及與之相聯繫的文學革新，主要應歸因于現實政治的需要。當然，隨着"永貞革新"的失敗，士大夫們的政治熱情驟然消減，好多人已清醒地認識到大唐的衰頹國運已不可挽回，盛唐治世已成爲逝而不返的美好回憶。"樂游原上望昭陵"，其心情是多麽地複雜、凄愴而又悵惘。儒學復興之功效不著，文學革新之好景不長，反佛而被佛學所浸蝕的所謂"新儒學"的初興（如李翱的《復性論》與趙匡、助啖的"新經學"），都與當時的現實政治密切相關。到了晚唐時代，則隨着朝政日亂、國勢日微，儒學維繫人心世道的力量也日趨微弱。到了五代時期，更是道佛勢力壓倒了儒學，真可謂世風日下，人心不古，儒家的綱常倫理又一次遭到了懷疑與鄙棄，儒學的發展又處于深重的危機之中。

從以上簡單的論述我們可以看出：隋唐五代文化是以儒家思想爲主流的，但又不同于兩漢文化的"罷黜百家，獨尊儒術"，而是以儒家思想爲主，對道釋兼容並收，並以一種闊大的胸襟與

開放的心態，融合南北，吸納異域文化，終于形成了以“盛唐氣象”爲代表的唐代文化的彬彬之盛。文化整合收到了特異的功效。以下便從（一）三教融合；（二）南北文化的融合；（三）文學藝術中的博採衆長等幾個方面來論述這種“整合”的情形。

（一）以儒爲主而兼容道釋。陳寅恪謂：“自晋至今，言中國之思想，可以儒釋道三教代表之。此雖通俗之談，然稽之舊史之事實，驗以今世之人情，則三教之説，要爲不易之論。”（《金明館叢稿二編》，上海古籍出版社，1980，第 251 頁）隋唐的情形也是如此。我們前面所説的振興儒學，以儒爲主，是就其主要傾向而言的。實際上隋唐統治者實行的是以儒爲主，道釋並重的文化政策。李唐統治者因與道教尊奉的始祖李耳（老子又名李耳，見司馬遷《史記·老聃韓非列傳》）同姓，又在李淵取得政權，李世民争奪皇位，以及後來多次的帝后糾紛中，都利用道教並起了重大作用，所以尊道崇道成爲一代風氣。武德八年李淵曾正式宣布三教地位，以道第一，儒第二，佛第三。貞觀十年唐太宗也曾下詔，確定男女道士地位在僧尼之上。高宗乾封元年，更尊老子爲太上玄元皇帝。至玄宗李隆基，則親注《道德經》與《莊子》，頒行天下，並尊《老子》爲《道德真經》，《莊子》爲《南華真經》，佚名著作《文子》爲《通玄真經》，《列子》爲《冲虚至德真經》。同時，在科舉中也特設了老、莊、文、列四科，在社會中産生了廣泛影響。李唐的尊崇道教，還體現在對道教典籍—《開元道藏》的編輯整理方面。《開元道藏》又叫《三洞瓊綱》。由唐玄宗主持，在開元（713—741）中期着手編輯，共收各類道書三千七百四十四卷（一説五千七百卷，一説七千三百卷）。于天寶七年（748）詔令傳寫公布。這部書具有《道藏》的初步規

模，成爲以後《道藏》的最初藍本。道教在唐代的盛行，還表現在朝廷對著名高道的特殊禮遇、皇室成員的普遍崇道風氣以及文人作家多與道士酬唱往還等方面。像司馬承禎、吳筠等都是玄宗朝著名高道，常出入宮廷，交通王侯大吏，雖不是在朝大官，但却爲時望所歸，在士林中享有重要地位。大詩人李白就是經吳筠薦舉纔得以入朝供奉翰林的。所謂的“終南捷經”實際上也是道教在社會上的廣泛影響而開啓出的入仕蹊徑。詩人作家多與道士往還酬唱，使唐代文學作品中充滿了較濃厚的神仙道氣。詩人與女道士纏綿悱惻而又幽隱曲折的戀愛情事，成爲中晚唐艷情詩的一項重要内容（如李商隱）。就文論著作而言，則晚唐司空圖的《二十四詩品》以道家思想爲基礎，這已成爲研究者們一致的共識。唐代文學藝術的發達，與道家道教的盛極一時關係絶大，文論中在强調復古的、功利的文學觀的同時，審美娱情的一路也同時得到發展，就與道家道教的影響有關。錢穆《讀文選》云：“文苑立傳，事始東京，至是（按：指建安時期）乃有所謂文人者出現。有文人，斯有文人之文。文人之文之特徵，在其無意于施用。其至者，則僅以個人自我作中心，以日常生活爲題材，抒寫性靈，歌唱情感，不復以世用攖懷。是惟莊周氏所謂無用之用，荀子譏之，謂知有天而不知有人者，庶幾近之。循此乃有所謂純文學，故其純文學作品之產生，論其淵源，實當導始于道家。”[①] 所論雖是建安時期的“文學自覺”，但其純文學導始于道家之論，對于我們考察隋唐五代文化中道家道教與文藝之關係仍

① 載《新亞學報》第三卷第三期，1958，第3頁。此據余英時《士與中國文化》第343頁轉引。

是非常適用的。

作爲外來文化的佛教，到隋唐也達到了全盛時期，不僅宗派多，發展快，而且在佛經翻譯和佛教哲學兩方面也取得了巨大成就。對佛教典籍的編輯整理亦成績卓著。早在隋代的開皇至仁壽年間（581—604），就有過一次大規模的編輯《一切經》的活動，共寫經論四十六藏，一十三萬二千八十六卷（見法琳《辯正論》，《大藏經》卷五十二）。《隋書·經籍志》也說，開皇初，京師及各大都邑之處，“官寫一切經，置于寺内；而又別寫，藏于秘閣”，所以《一切經》也就叫《藏經》。唐代和尚慧琳曾爲《一切經》注音，書名《一切經音義》。這些都是后來編輯《大藏經》的原始資料。此外，如玄奘爲弘揚佛法，經十數年之艱難困苦，到西域求取真經，並且把《莊子》與《大乘起信論》譯爲梵文，傳入印度，這在中外文化交流史上是偉大的壯舉，同時也表現了唐代統治者虛心吸納異域文化的博大胸懷。說到隋唐佛學，最值一提的是真正中國化的“佛學”——禪宗也于此時正式形成。自此以後，佛教中禪宗獨盛而諸家漸趨式微，到了中晚唐以後，禪宗幾乎成了佛教的同義語。禪宗所倡導的那種以心外無佛爲宗旨，以自悟自修爲教門，以直接簡易爲方法的思想與規儀，得到了中國士大夫階層的熱烈歡迎。它把現世享樂與明心盡性、頓悟成佛結合起來，把此生與來世、此岸與彼岸結合起來，爲人們提供了一張通往“涅槃”佛境的“廉價”門票，使佛教越來越俗世化，並在中國社會産生了深遠的影響。以文學而言，則王維的詩歌創作，唐代的俗講與變文，皎然的詩論專著《詩式》等，都可見出受佛教影響的痕迹。總之，以儒爲主而兼容道佛，三教融合、互補而又時有對立（如韓愈的表彰儒學、攘斥佛老就表現了儒學與

道釋的對立）成爲隋唐文化的一個重要特徵。

（二）南北文化的融合。南北朝時期，南北長期的政治對峙，形成了南北不同的文化特徵。從學術上看，北朝宗漢學而南朝盛玄學；從文風看，則北朝尚質樸而南朝崇綺麗；從文學思想看，則北朝反對文華主張復古的力量比南朝强大。西魏時宇文泰企圖變革浮華文體，命蘇綽仿《尚書》作《大誥》以爲公文典式，藉行政手段加以推廣。但正如《北史·文苑傳序》所言，"雖屬辭有師古之美，矯枉非適時之用，故莫能常行焉。"結果還是"梁荆之風，扇于關右"，收效並不明顯。但由于得到統治者的支持，影響仍然不小，而且實際上開啓了隋唐改革文風運動的先聲。南北文化的差異，最明顯地表現于南北朝樂府民歌中。它們在題材、內容、藝術風格與表現手法方面都有明顯的不同。如同是表現愛情的作品，南朝民歌說："長夜不得眠，明月何灼灼。想聞歡喚聲，虛應空中諾。"（《子夜歌》）相思的纏綿痴迷，表現得何等真切而又曲折！北朝民歌則曰："門前一株棗，歲歲不知老。阿婆不嫁女，那得孫兒抱。"（《折楊柳枝歌》）甚至有"老女不嫁，呼天踏地"的悲愴呼號，其對愛情的渴望，表現得何其大膽、率真，與南方民歌的委婉曲折風格迥異！然而，從總體上看，當時的文化、文學中心都在南朝，北朝文人也多喜好南方文學而加以模仿學習，故到了南北朝後期，北方文學也染上了南朝的綺麗之習。對于南北文學的差異，史家多有論述。《北史·文苑傳》云："暨永明、天監之際，太和、天保之間，洛陽、江左，文雅尤盛，彼此好尚，互有異同。江左宮商發越，貴于清綺；河朔詞義貞剛，重乎氣質。氣質則理勝其詞，清綺則文過其意。理深者便于時用，文華者宜于詠歌。此則南北詞人得失之大較也。"

這樣一種文學上南北各有偏勝的情形，到隋唐統一的政治形勢下，客觀上就產生了一種整合統一的要求。所以成書于唐初的《北史》在上引《文苑傳》中接着說："若能掇彼清音，簡兹累句，各去所短，合其兩長，則文質彬彬，盡善盡美矣。"這種融合南北文學，希望出現文質彬彬、盡善盡美的新文學的願望，表現了統一的王朝在新形勢下急欲進行文化整合的心態。唐太宗時名臣魏徵在比《北史》成書更早的《隋書·文學傳序》中已發表過類似主張，足見要求融合南北，創一代文學之盛乃是風會所趨，時勢使然。

當然，文學的發展有其自身的規律，南北文化與文學的融合也需經過一定的時間纔能結出豐碩的成果，就猶如農作物的雜交優勢也衹能在下一代纔能體現出來一樣。如果以玄宗開元元年（713）作爲"盛唐氣象"形成的標志（一般言"盛唐氣象"、"盛唐文化高峰"者亦多以開元、天寶四十餘年爲其時間範圍），那麽距唐朝建國（618）也已近百年，如再加上隋朝的三十幾年，則時間就更長。由此看來，文化的整合也須經歷一個不斷磨合、調整的探索過程，並非能一蹴而就。從初唐代表官方觀點的史書論述中，我們可以看到統治者對融合南北文化的心情是很急迫的，但他們並未如宇文泰與李諤那採取簡單粗暴的方式來推行文化政策，而是以遠見卓識與開放胸懷來對待文化現象，在客觀上順應了文化（包括文學）發展的自身規律，終于迎來了盛唐文化的彬彬之盛，這也可以說是在處理政治與文學關係問題上應該吸取的有益啓示。隋唐時南北文化的融合當然不限于文學一端，如孔穎達《五經正義》就並非全用漢儒傳注，其中《周易正義》用王弼、韓康伯注，南方學術色彩較濃。其中也體現了兼採衆長、

融合南北的努力。

（三）文學藝術中的博採衆長。唐代文學藝術臻于極盛，這是與博採衆長、兼容並蓄的時代精神分不開的。如音樂的十部樂曲中，就有來自龜兹、高麗、高昌等異國及少數民族地區的音樂；舞蹈方面，則劍器舞、胡旋舞、霓裳羽衣舞等也來自西域；繪畫方面則吸收外國色彩、暈染技巧，出現了敦煌許多壯麗的壁畫，也出現了閻立本、吴道子、李思訓、王維等許多繪畫大師；書法方面，大師們不主一家，不名一體，外師造化，中得心源，出現了懷素、張旭、顏真卿、柳公權這樣的大家，取得了輝煌的藝術成就；文學上則更是大家名家輩出，名篇佳作如林，風格流派衆多，各種體裁均有成就，並且創造了如“興象”、詩格、詩法等許多詩學理論，這些都體現了唐人吸納兼容、整合重建的博大胸懷與創造能力。魯迅先生説：“遥想漢人多少閎放，新來的動植物，即毫不拘忌，來充裝飾的花紋。唐人也不算弱。例如漢人墓前石獸，多半是羊、虎、天禄、辟邪。而長安的昭陵上，却刻着帶箭的駿馬，還有一匹駝鳥，則辦法直前無古人。……漢唐雖也有邊患，但魄力究竟雄大，人民具有不至于爲異族奴隸的自信心，或者竟毫未想到，絶不介懷。”（《墳·看鏡有感》）這樣一種魄力和信心，這樣的一種吸納異端、博採衆長的開放態度，其底蘊正是國家的强大和統一。在繼承中創新，在整合中超越，在批判中建立新的規範，這正是隋唐的文化品格。

二、開放兼容與盛唐氣象

隋唐文化在恢復儒家主流地位的文化整合中，以開放兼容的心態融合南北、吸納異端，在一種新的高度上實現了對以往文化精華的兼收並蓄，形成了一代之盛，使此時期的文化與兩漢和魏

晉南北朝相比都呈現出不同的風貌。在第一章中我們已經言及，兩漢文化的主要特點是專制、保守與迷信，這當然是“罷黜百家，獨尊儒術”文化政策長期推行的結果。儒家思想作爲當對的文化權威，依經立義作爲當時的學術規範，政教倫理作爲當時的文藝宗旨都具有不容置疑的範式意義。這雖然避免了由于無所歸依而産生的文化失範，但亦造成了極其單調、專制而保守的文化格局，其文化内部機制的封閉性與霸權特徵是顯而易見的。這樣的文化型範與取向致使先秦已開啓出的學術、思維發展路徑發生了斷裂，使審美緣情的文藝思想受到抑制，使注重邏輯推理、分析思辨的理性思維隱而不彰，最終使儒家思想日趨僵化、保守與虚僞，失却了原始儒學的本來面目而走向了反面，這我們在前面已有詳細論述。魏晉南北朝時期，由于儒家作爲主流文化、思想權威、行爲規範的地位動摇與失落，各種思想競相出現，思想的大解放，産生了文化的大發現、大創造，形成了儒道釋互爲主流邊緣的多元文化的格局。人性的覺醒，自我的發現與時代的紛亂、人生的短促結合在一起，導致了以感發生命、體悟人生爲主旨的文學藝術的繁榮。然而，文化的多元發展，道德規範的普遍解體，價值取向的無有準的又把從神權君權統治下剛剛解放出來的人們投入了前路迷茫、無所適從的狀態之中，文化失範使剛覺醒的人性又處于苦悶混茫之中。猶如十五、六歲的少男少女，他（她）們懷着青春的涌動與不安。自我意識剛使他（她）們能用自我的眼光、理性來審視父母、教師、社會、書本所告訴的一切，他（她）們決定用自己的眼光、用自己的雙手、用自己的敏感的心靈來重新審視、觸摸、感受那個“别人”强加給他（她）們的世界。然而，由于識力的薄弱與心智的稚嫩，他（她）們在

這個既熟悉又陌生的世界中，感到困惑、迷茫、焦慮、感傷與無所適從。祇有待年歲的增加、閱歷的豐富，他（她）們以自己的智慧與理性重新建立起“自己的世界”，重新建立起人生與行爲的規範，他（她）們纔會走出困惑、丢掉彷徨，向着人生的目標與理想的未來，奮然前行。魏晉南北朝文化失範所産生的普遍心理效應與此類似。隋唐文化則與這兩個階段都不相同。它像漢代那樣建立起儒家主流文化的地位，使統一的帝國至少在政治思想上有了統一的規範，但同時又兼崇道釋、吸納異域文明，因而避免了兩漢的專制、排它與單調保守；在儒家主流之下，它主動接納百家衆説，呈現出中心與邊緣、主流與支流、雅與俗的交融互補，並行發展的繁榮局面，呈現出包容、互化、重構、整合的文化特徵，同時又避免了魏晉南北朝的文化失範。正是這樣一種合長去短的文化整合，這樣一種開放兼容的氣魄與心態，纔使唐代文化真正達到了一種對前代文化的“揚棄”，達到了一種包容與超越，創造出爲後人艷稱的“盛唐氣象”。

“盛唐氣象”作爲中國古代文化皇冠上的明珠，燦爛奪目，輝耀千古！作爲一種文化風範，深深地打上了隋唐時代精神的印記。經濟的繁榮、物質文明的高度發達、强大統一帝國的聲威遠播、文化藝術的昌盛當然都是“盛唐氣象”的重要表徵，且研究者已多有論列。在此，我們試從時代精神與士人心態的角度，略加論述。

（一）樂觀自信。唐人也經歷着天災人禍，也面臨着生老病死的人生規律，也有着生離死别的痛苦與升沉得失的感喟。然而，他們的人生態度始終是樂觀自信的。他們始終相信人的智慧與力量可以戰勝一切困難，對自我、對時代、對國家民族都充滿

了强烈的自信，就連統治者都自信自己的統治是堅如磐石的，是不可顛覆的，這就是他們能以博大的胸懷吸納百家、融合異域南北文化的心理基礎，當然這一切都是以隆盛的國運、强大的國力爲前提的。洪邁《容齋續筆》卷二“唐詩無諱避”條云：“唐人詩歌，其于先世及當時事，直辭詠寄，略無避隱。至宫禁嬖昵，非外間所應知者，皆往復極言，而上之人亦不以爲罪。……今之詩人不敢爾也。”因爲統治者對自己的統治充滿了自信，自知文人的諷刺不滿之言動摇不了堅如磐石的江山，故纔能有此“不以爲罪”的寬宏胸襟！後代詩人之所以不敢放言無忌，統治者之所以屢以“文字殺人”，也正説明對自己統治的不自信。唐代統治者在深信“水能載舟，亦能覆舟”的歷史鑒誡而採取輕徭薄賦、發展生産、愛惜民力的同時，對自己的統治充滿信心，對不同意見能“兼聽”並容，這正是樂觀自信的精神在統治階層的表現。這種樂觀自信的精神在代表“盛唐氣象”的浪漫主義詩人李白身上體現得最爲突出。他堅信“天生我才必有用”，早年即懷有“大濟蒼生”的入世理想，雖仕途蹭蹬，屢經顛躓，但自信樂觀的情緒，爲理想奮鬥的生命熱情却長存不衰。唐代的科舉制度，爲廣大的社會中下層知識分子拓開了極爲廣闊的政治前途，相對開明的政治氛圍使他們慶幸于自己生活于一個大有作爲的時代。立功邊陲的理想，位致卿相的熱望，生的榮輝與死的壯烈都在强烈地吸引着他們、激勵着他們，由樂觀自信焕發出來的是勇氣、朝氣與無限的創造力。“人生得意須盡歡，莫使金樽空對月”（李白）何等豁達！“莫愁前路無知己，天下無人不識君”（高適）何等樂觀！“乘風破浪會有時，直挂雲帆濟滄海”（李白）是何等自負！“醉卧沙場君莫笑”（王翰），“縱死猶聞俠骨香”（王維）又

是何等的豪壯！自信樂觀所渴求的是濃墨重彩、轟轟烈烈的人生，狂飲高歌中迸發出激越的生命豪情。雖然也有失意，也有傷感，但這些與樂觀自信的時代主調，與奔騰直前、昂揚向上的生命主流相比，常常成爲急管繁弦後的低酌淺唱，更加彰顯出盛唐士人豐富又而真實的人生。樂觀與自信正是盛唐文化精神在士人精神生活里的一種折光。

（二）昂揚向上。蓬勃發展的時代造就了士人們昂揚向上的生命主旋律。"海内存知己，天涯若比鄰。無爲在歧路，兒女共沾巾。"（王勃）這正是唐人的送别詩。不作臨别之哭，不爲兒女之態，有的衹是彼此的激勵慰勉與充滿剛性的豪情；"相看白刃血紛紛，死節從來豈顧勛"（高適）抒發的是誓死衛國殺敵的壯烈之情；"欲窮千里目，更上一層樓"（王之涣）表現的是登高望遠、襟懷曠邁之情。這樣的作品俯拾即是，不勝枚舉。正是由于這種昂揚向上的精神纔使得岑參那些描寫邊塞軍旅生活的作品，充滿了奇情壯彩與令人想往的異域情調，使原本十分嚴酷而充滿血雨腥風、刀光劍影的大漠絶域幻化爲一幅幅五彩繽紛的壯麗圖景。這樣一種精神也同樣體現在王孟一派的山水田園詩中。祖國山川的雄偉壯麗，山水田園的"静穆的偉大"，色調的流暢明麗，情緒的健康爽朗，無一不體現出一種樂觀向上的基調，以"燕許大手筆"——張説、蘇頲爲代表的盛唐散文創作，莊重典正而又氣勢酣放，以駢偶爲主而又奔放流走，豪無細碎餖飣之習與衰颯板滯之弊，同樣體現了昂揚向上的時代精神。

（三）建功立業的雄心壯志。唐代是一個需要巨人而確實出現了巨人的時代，而盛唐尤爲人的全面發展提供了當時歷史條件所能允許的最大可能。科舉制度已經成熟，常科中有進士、明經

諸科，制科設有“博學宏詞”、“能言極諫”諸目，爲廣羅人才，特别是擢拔特出人才提供了便利。此外漢代以來的徵辟薦舉之路也並未廢棄。魏晋以來所形成的門閥士族勢力受到打擊，廣大士人入仕做官的機會大爲增加，這就激發了他們濃厚的政治熱情。中國士人，歷來以讀書做官，實現富國（有時是救國）濟民的政治理想爲人生第一要旨，但各朝代因政治的隆污、統治者的賢愚不同而呈現一定差異。唐代則因用人制度的大力改革、入仕機會的相對均等而使做官入仕的風氣更爲濃厚。建功立業、投身政治、干預現實成爲巨大的時代潮流。歷史使命感、主公翁責任感與對實現個體價值的追求形成一股巨大的合力而成爲“盛唐氣象”的又一重要方面。雖然也還有棲隱山林的高士、獨善其身的冷眼旁觀者、被社會遺棄的不幸者，但總的説來，盛唐士人建功立業的雄心壯志、投身政治的巨大熱情，是歷歷可見的。投身政治與深入現實的結果，使得文人們對朝政的得失、時代的功過、各種各樣的社會矛盾，有了更深刻的體察與更深切的感受，因而歌頌與諷刺、喜悦與憂慮、兼濟天下與獨善其身往往出現于同一作家的作品中。像杜甫這樣的偉大作家，正是由于深刻地認識到了“盛唐氣象”籠罩之下所潛伏着的嚴重社會危機，纔使他的詩作成爲洞見“安史之亂”前後數十年間唐代社會生活各個方面的一面“鏡子”，贏得了“詩史”的崇高贊譽。也正是在對“致君堯舜上，再使風俗淳”的强烈建功立業願望的追求與一次次的失望中，他纔更深入地了解社會、體察民情，預感到一場翻天覆地的社會大動亂即將到來（《同諸公登慈恩寺塔》），並且在飽經戰亂的顛沛流離中，以憂國愛民的深厚情懷寫出了他那些傑出的詩篇。盛唐士人這種渴望建功立業的思想傾向一方面與上述樂觀自

信與昂揚向上的精神結合在一起，成爲“盛唐氣象”的重要組成部分，一方面又使士人們能深入生活、體察民情，寫下了一系列針砭時弊、揭露現實的現實主義作品，重新突出了文學干預現實、經世致用的一面，爲“安史之亂”以後興起的政治功利文學運動張目，爲文學直面社會人生樹立了榜樣。

“安史之亂”的爆發宣布了“盛唐氣象”的消散，隋唐文化也經歷着内部的再次調整。從文學創作與文論來看，如果説初盛唐是在融合南北文學、融合功利與審美文學觀互補共濟的“合其兩長”中發展興旺的話，那麽中唐以後文學與文論却是在功利與審美主支分流的情勢下發展嬗變的。以韓愈爲首的“古文運動”和以白居易爲首的“新樂府運動”重新拉起文學爲政治倫理服務的大旗，對魏晋六朝文學大加批判否定，把功利的、復古載道的理論推向極端（韓、白當然仍有區别）。然而，重視緣情審美的文論仍未斷綫，而且還得到了進一步發展，晚唐司空圖的《二十四詩品》便是代表性論著。這些，我們將在後面兩節中予以詳論。

第二節　復古的文學思潮與文論

隨着儒家思想的復興，隋唐文論中也形成了强大的復古聲勢。然而，在開放兼容的文化氛圍之中，這種功利的、復古的文論又避免了兩漢、甚至魏晋南北朝如摯虞、裴子野等文論的極端偏狹性，在以儒家政教倫理爲根本的前提下，常常能兼顧文學審美娱情的藝術特性，顯示出整合融通的特色，使此一時期的復古文論形成了較爲複雜的情形。大致説來，復古文論中又可分爲兩

派，一派對六朝文學成就全盤否定，把儒家的政治功利文學觀發展到極致，提倡經世致用，重視文學的社會作用，如李諤、白居易等人，我們稱之爲極端的復古論；另一派則是在復古崇儒的基礎上，能注意到文學發展的自身規律，對文學的藝術特性與審美功能給予一定程度的重視，以儒家推崇的"文質彬彬"爲鵠的，體現出較爲宏通的眼光，是對簡單偏狹"復古"論的揚棄，但與不言教化、首重文學藝術審美特性者仍有不同，其思想基礎仍是儒家文藝思想，故我們稱之爲折中的復古論，唐初史家的文論、韓柳"古文運動"理論均屬此派。當然，這種劃分衹是宏觀的、概貌的。具體到每個文論家，也衹能以其總體思想取向爲依據，而不能以其論著中的隻言片語爲準繩。事實上，不要説復古派内部之間，即便是重視文學的政治功利與重視文學的藝術審美兩大流派之間，有時也呈現出粗有涯界而不易截然劃分的情形。

一、極端的復古論

隋及唐代前期，爲了改革從南北朝沿襲下來的頹靡文風，使文學藝術更好地爲統一的、多民族的封建帝國的政治服務，特别是有鑒于前朝因文風華靡而"亡國亂政"的歷史教訓（儘管這種認識是片面的），與在政治思想上重新確立儒家規範相一致，在對待文學藝術的問題上，也重新打出儒家政教中心論的旗幟，意欲以復古求革新。首先鮮明地舉起儒家政教中心的理論旗幟，要求以"古先哲王"爲榜樣，以"五教六行，爲訓民之本"，以"詩、書、禮、易，爲道義之門"，一切文章必須"褒德序賢，明勛證理。苟非勸懲，義不徒然"（均見《上隋高祖革文華書》），並且對六朝文學全盤否定，把浮艷文風産生的不良後果夸大到"亂國亂政"的是李諤，這我們在前面已有論述。而對政教中心

論作出系統闡述的是“隋末大儒”王通和他的孫子“初唐四杰”之一的王勃。

王通的文學理論是作爲魏晋南北朝以來審美中心的對立物、批判者而出現的，其特點主要表現爲對文學觀念的全面復古。首先，他恢復了儒家文藝思想中“明道、徵聖、宗經”的傳統。他說：“學者，博誦云乎哉？必也貫乎道；文者，苟作云乎哉？必也濟乎義。”（《天地篇》）又說：“吾視千載之下未有若仲尼焉，其道則一，而述作大明。後之修文者有所折中矣。”（同上）“文道”關係在王通這裏又受到了格外的强調與鼓吹，這對韓柳“文道”論與宋代古文運動理論及文論中的“文道”説都發生過深遠的影響。既然以全盤恢復儒家文學觀爲職志，那麽倡言重道輕藝、重德輕文也就是題中應有之義。在《事君篇》中，他列舉了謝靈運、沈約、鮑照、江淹等一大批作家的爲人與其作品特徵的關係，用正統的儒家爲人處世標準來品評作家與作品，得出了片面甚至錯誤的結論，把孔子“有德者必有言，有言者不必有德”（《論語·憲問》）的思想絶對化，完全把文學變成了傳“道”明“德”的工具，實際上是取消了文學的獨立性，是文學觀念的倒退；其次，他拋棄南朝以來“文筆”異職，文學與非文學義界漸已明晰的理論，恢復了秦漢時代的雜文學觀念，把六經、典籍（内容包括禮、樂、刑、政）與文詞、文章統稱爲“文”，模糊了業已明晰的文學與學術文章的分野，同樣是文學觀念的一種倒退；第三，王通論文的最終目的是恢復儒家的政教倫理中心，使文學爲統治階級的現實政治服務，故他特别强調文學與社會生活，特别是與政治興衰的關係，這對唐代“經世致用”文論的發達也起到了導夫先路的作用。總之，王通可以説是隋唐文論中極

端復古論的代表，儘管他的文論中也不乏富有現實意義及理論價值的東西（如批判六朝綺靡文風、"三經皆史"說等），但總的說來，他對文學的獨立價值，對文學藝術的藝術形式、審美特點是持否定態度的。他的文論，代表了一種保守復古的文學觀與極端的政教功利主義。隋唐文論中盛極一時的儒家復古文學理論，與他的這種奠基作用是密不可分的。

作爲"初唐四杰"中創作成就最高的王通之孫王勃，以其詩人特有的敏感與宏富的才情，極爲重視文學作品緣情言志的特徵，他的許多作品，透露出由初唐文學向盛唐文學過渡的某些新氣象，杜甫《戲爲六絶句》對"王、楊、盧、駱"有"不廢江河萬古流"的贊譽，對包括王勃在内的"初唐四傑"的藝術成就作了高度評價。然而，因王勃出身于世儒之家，可能還整理過王通的《中説》，故其文論與乃祖有許多一致之處，與其實際創作中表現出來的文學思想有一定差異。王通在對六朝淫靡文風的批判中，對部分作家間或還有肯定之詞，王勃則沿蘇綽、李諤之餘緒，系統地闡明了退化文學觀與淫文禍國亂政之論。其《上吏部裴侍郎啓》云：

> 自微言既絶，斯文不振，屈、宋導澆源于前，枚、馬張淫風于後；談人主者以宮室苑囿為雄，叙名流者以沉酗驕奢為達。故魏文用之而中國衰，宋武貴之而江東亂；雖沈、謝爭騖，適先兆齊梁之危；徐、庾並馳，不能免周、陳之禍……周公、孔氏之教，存之而不行于代，天下之文靡不壞矣。

漢代揚雄"詞人之賦麗以淫"所指斥的還衹是宋玉及漢代諸賦家，對屈原還能以例外視之，不至于全盤否定，而王勃在此却把屈原以迄魏晋南北朝的文學一概斥之爲"淫風"而一筆抹倒，把中國古代純文學樣式發展的歷史，完全描寫成了退化史，禍國亂政史，這完全是一種倒退的文學發展觀，即便與乃祖相比，也可謂有過之而無不及了。在同一篇文章中，他還提出要"黜非聖之書，除不稽之論。"完全是漢代"罷黜百家，獨尊儒術"的唐代翻版。這樣一種極端偏狹功利的文學觀的出現，正體現了隨着封建帝國的鞏固與强盛，儒家文藝思想霸權意識也進一步膨脹起來。但是唐代兼容開放的時代環境已不同于兩漢的一家獨尊，吸納百家、兼收並蓄已成爲一種普遍認同的時代精神，故這種極端的復古保守論調在唐代前期也並未占絶對優勢。相比之下，初唐諸史家文學理論在堅持儒家文藝觀的同時，能兼顧文學的藝術與審美特性，因而對盛唐文學的繁榮産生了更大的影響。

唐代真正的復古文藝思潮是在中唐以後掀起的。以白居易爲主將的新樂府運動的倡導者，繼李諤、王通、王勃等人之後，把正教中心的正統詩學推上了高峰，可視爲極端復古論的代表。提倡文學爲現實服務、爲政治倫理服務，把文學當作治世的有效工具、推行教化的良方妙藥是白居易文論的中心。所謂"文章合爲時而著，歌詩合爲事而作"、詩文應當"救濟人病，裨補時闕""泄導人情"云云，所反復申述的都是這種觀點。基于這種對文學政治功利作用的鍾愛，他主張恢復《毛詩序》確立的美刺傳統，聲稱"且古之爲文者，上以紐王教、繫國風；下以存炯戒，通諷諭。故懲惡勸善之柄，執于文士褒貶之際焉；補察得失之端，操于詩人美刺之間焉。"（《策林六十八·論文章碑碣詞賦》）

也正是基于這種政教倫理中心的文學觀，白居易遂對以審美爲中心的魏晋南北朝文學加以全面批判："至于梁、陳間，率不過嘲風月，弄花草而已……于時六義盡去矣。"不僅對南北朝文學深致不滿，就連盛唐大詩人李白、杜甫，也遭到了他的批評，他説："李、杜之作，才矣奇矣，人不逮矣，索其風雅比興，十無一焉。"(《與元九書》) 這完全是因爲偏狹的政治功利文學觀使他對文學發展與作家作品作出了偏頗失實之論。在《新樂府序》中，他還説：

> 首句標其目，卒章顯其志，詩三百之義也。其辭質而徑，欲見之者易諭也；其言直而切，欲聞之者深誡也；其事核而實，使採之者傳信也；其體順而肆，可以播之于樂章歌曲也。總而言之，為君、為臣、為民、為物、為事而作，不為文而作也。

誠然，在這裏白居易是顧及到了新樂府詩藝術表現上的特點，並以"首標其目，卒章顯志"、"辭質"、"言直"、"事實"、"體順"加以總結概括，但其目的還是在于使新樂府創作符合"風雅比興"的創作方法，不悖"詩三百之義"的傳統。考慮的還是如何纔能使文學更好地發揮其政治功利作用，着眼點並不在探討藝術規律本身。以白居易爲代表的新樂府運動理論當然還有更爲豐富的內容，其提倡文學反映現實、反對浮艷文風與形式主義，主張文學的大衆化與通俗化等都有針砭時弊的現實意義與積極的理論價值，但儒家詩論中束縛文學創作的方面也發展到了極致，其消極的影響同樣是嚴重的，後世承傳不絶的復古載道文

論，都或多或少有受新樂府運動文論影響的一面。就隋唐五代而言，則后來的杜牧、皮日休、黄滔、吴融等人的文論顯然深受新樂府運動理論（同時也包括韓柳古文運動理論）的影響。正像有學者所指出的那樣“在新樂府運動的詩歌理論中，傳統儒家詩論中的積極方面發展到了前所未有的高度。與此同時，傳統儒家詩論中束縛文學創作的消極方面，也得到了更加突出的反映。新樂府運動的詩歌理論是儒家詩論向上發展的頂點，也是儒家詩論向下發展的起點，這就是它在我國文學理論史上的地位。”①

二、折中的復古論

在隋唐五代聲勢頗盛的復古文論主流中，最能體現儒家“文質彬彬”的審美理想，在以文學的政教倫理爲主的同時能兼顧文學的藝術規律與審美特性，在批判六朝綺靡時能對文學的情感、形式、辭采予以一定重視的是折中的復古論。在這裏，“復古”並非是一個帶有貶義的價值判斷，而衹是對客觀事實的指陳。衆所周知，中國歷史上無論是政治革新還是文學革新，以復古寓創新者其例甚多。就猶如“新變”也並非等同于積極的創造一樣，因爲違反了規律與常情的“新變”往往會流于“怪怪奇奇”而成爲對規範的破壞，真理超越了一定的限度衹會流爲謬誤。盛唐詩歌“文質半取，風騷兩挾”、“聲律風骨兼備”的高度藝術成就可以説就是唐初以來折中復古論與審美本位文論“合其兩長、去其所短”長期融合互補的結果。

隋唐時期較早提出折中復古文論的是唐初史家。所謂“初唐

① 見成復旺、黄葆真、蔡鍾翔著《中國文學理論史》（二）第164—165頁，北京出版社，1987年7月版。

史家”指的是在唐初受命撰定《周書》、《北齊書》、《隋書》、《梁書》、《陳書》、《晉書》、《南史》、《北史》這八部正史的主要編者，而以令狐德棻（《周書》）、魏徵（《隋書》）、李百藥（《北齊書》）、李延壽（《南史》、《北史》）爲代表。初唐史家對各代文學的利弊、得失的批判總結，主要見于上述八史的文苑傳（或文學傳）以及作家專傳的序論之中。儘管其文學觀點彼此之間不無差異，但總的説來仍可歸入同一思潮。他們的文學觀可概括爲如下數端：

第一，他們堅持雜文學觀念，認爲“文”包括“天文”與人文，自然現象、五經六藝、詩賦雜文等都包含于“文”中，“文”成爲一個高度抽象、内涵極爲豐富的概念。

第二，作爲史官，他們更注重文學在“經邦緯俗”與“匡主和民”方面的巨大作用，更注重文學與國家治亂的關係及在社會生活中的作用。也就是説，文學爲政治倫理服務仍是他們總結文學發展及作家創作經驗的出發點與最終目的。

第三，作爲史家，他們一般都有較爲客觀的態度和嚴肅的歷史眼光，故能在文學爲政治服務，爲統一的封建帝國服務的前提下，從文學改革的歷史經驗中總結出文學發展的某些規律。劉勰“時運交移，質文代變”、蕭統“踵事增華、變本加厲”的文學發展觀在他們的論述中得到了更詳盡的貫徹與發揮。

第四，他們雖也對六朝綺靡文風深致不滿，大加撻伐，但又不像極端復古論者那樣簡單機械地將之全盤否定，而是在批判中有繼承，在否定中有肯定，整合南北，融通文質，對情感、形式、辭采、聲律等六朝審美理論精華充分吸納，表現了一種博採衆長、重建規範的努力。令狐德棻説：

> 原夫文章之作，本乎情性。覃思則變化無方，形言則條流遂廣，雖詩賦與奏議異軫，銘誄與書論殊途，而撮其指要，舉其大抵，莫若以氣為主，以文傳意。考其殿最，定其區域，摭六經、百氏之英華，探屈、宋、卿、雲之奧秘，其調也尚遠，其旨也在深，其理也貴當，其辭也欲巧。然後瑩金璧，播芝蘭，文質因其宜，繁約適其變。權衡輕重，斟酌古今，和而能壯，麗而能典，煥乎若五色之成章，紛乎猶八音之繁會。夫然，則魏文所謂通才足以備矣，士衡所謂難能足以逮意矣。

從遣詞造語到内容命意都可視爲陸機《文賦》的縮寫。調遠、旨深、理當、辭巧是對文章的全面要求，而無一語涉及教化人倫。“摭六經、百氏之英華，探屈、宋、卿、雲之奧秘”表現出繼承一切文學遺産的宏通識見。魏征所提出的兼用剛柔、融合南北，從而鎔鑄出一種“文質彬彬，盡善盡美”的理想文學風格，更是具有新的時代意義。當然，由于文學發展有其自身的規律與節奏，文風文體的改革也是一個長期的過程。所以，儘管初唐史家對文學的發展有過很好的設想與描繪，但他們所用的也還是六朝較爲穠艶的駢偶文體，當時詩壇所流行的也仍是六朝粉澤較濃的詩風。他們所提出的文學理想也衹有在經過長期的實踐探索之後的盛唐纔得以實現。

初盛唐時以復古求革新，第一個在理論與創作上均能力救時弊，爲盛唐文學的到來開辟了正確方向，並對後世産生重大影響的是陳子昂。他的文學主張，較具體地見于《脩竹篇序》中：

> 文章道弊五百年矣。漢魏風骨，晉宋莫傳，然而有文獻可徵者。僕嘗暇時觀齊梁間詩，彩麗競繁，而興寄都絶，每以詠嘆。思古人常恐逶迤頽靡，風雅不作，以耿耿也。一昨于解三處，見明公《詠孤桐篇》，骨氣端翔，音情頓挫，光英朗練，有金石聲。遂用洗心飾視，發揮幽鬱，不圖正始之音，復睹于兹，可使建安作者相視而笑。(《陳子昂集》卷一)

在此短文中，陳子昂有破有立，在批判六朝文風綺靡，“彩麗競繁，而興寄都絶”的同時，標舉“漢魏風骨、“正始之音”，以作爲時人取法學習的榜樣，以復古的形式，爲唐代文學的發展樹立了新的標的，並以自己的實際創作，初步展示了這種理想文學的風貌。在此，有必要對“風骨”與“興寄”兩個概念略作解釋。

“風骨”一詞來源于漢代以來盛行的人物品藻，“風”指人的精神氣質、風度韻致；“骨”指人的體格狀貌。“風”與“骨”，一虚一實，二者結合而較全面地表現出人的外貌與内在精神。後來，此詞又被用于畫論與書論之中。“風骨”作爲文學理論概念，在劉勰與鍾嶸著作中受到了高度重視。《文心雕龍》有《風骨》專篇，《詩品》也以“干之以風力，潤之以丹采”作爲理想的五言詩創作規範。“風骨”可分可合，當分開來使用時，或單稱“風”、“骨”，或“風力”、“骨氣”合用，可見“風”（氣）與“骨”（力）既有聯繫，也有區别。《文心雕龍·風骨》云：“是以怊悵述情，必始乎風；沈吟鋪辭，莫先于骨。故辭之待骨，如體

之樹骸；情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉。”又云：“故練于骨者，析辭必精；深乎風者，述情必顯。捶字堅而難移，結響凝而不滯，此風骨之力也。”從劉勰一再把“風”與“情”、“氣”、“意氣”等相聯繫，而把“骨”與“辭”、“結言”、“捶字”等相聯繫可以看出：“風”的涵義偏重于文學作品的情感內容，而“骨”的含義則側重于作品的文辭等藝術形式。如再聯繫劉勰其它有關“風骨”的論述，則我們可以説“風”是指作者思想、情感、氣質、性格等特徵呈現于作品的外部風貌，而“骨”則指作品運用的語言要精要、勁健、峻直。“風骨”合爲一個美學概念，則表現爲內容與形式的完美統一，豐富的思想情感、深刻的政治社會內容與剛健練達、自然渾樸的藝術形式的統一。鍾嶸《詩品》屢言“風力”、“左思風力”，其涵義與“風骨”是一致的，其意都在强調一種爽朗剛健的文風，陳子昂在此是把“風骨”作爲一個統一、完整的理論概念使用的。他一則曰：“漢魏風骨，晋宋莫傳”，再則曰：“不圖正始之音，復睹于兹”，再聯繫他的詩歌創作多取法于“正始”詩人阮籍那些憂憤深廣、情感深沉、寄慨遥深的《詠懷詩》，而文中的“骨氣端翔，音情頓挫，光英朗練，有金石聲。”則又可以看作他對“建安風骨”的具體描述，由此可以看出他心目中的“風骨”乃是指那些內容充實、情感真實深厚、風格遒勁有力，並且富有藝術形式之美的作品。他以此來批判六朝——初唐內容貧乏、格調卑弱的文風，並開示後人以努力之方向。

至于“興寄”，則並非僅是指比興寄托的藝術表現手法，而是更多地指向了詩的現實政治社會內容問題，即以所謂的美刺諷喻，對社會民生積極地發表自己的意見，從而發揮詩歌的社會政

治功用。陳子昂說“齊、梁間詩，彩麗競繁，而興寄都絶，每以詠嘆。”如把“興寄”僅當作藝術表現手法，那顯然是說不通的。試想，齊、梁詩中何嘗没有用“興寄”之法描寫風花雪月及男女艷情者？然齊、梁詩中缺乏深厚的社會現實内容却是不容否認的事實，故他所倡言的“興寄”實在是特別强調社會政治内容的，是具有特定指向的。其欲以《詩》三百以來的“興寄”傳統恢復儒家文藝思想中經世致用、安邦敦俗的文學社會功用的用心也是十分明顯的。當然，他不同于那些極端復古論者，僅把文學當作政治倫理的工具，而是在强調文學社會政治功用的同時也强調對文學自身規律與審美特質的探求，並以融通折中的理論與頗有成效的創作爲批判六朝文風、推動詩界革新作出了貢獻。故盧藏用稱贊他“卓立千古，横制頹波，天下翕然，質文一變。”[①] 李白、杜甫、韓愈、元好問等大作家，都對陳子昂在詩文革新方面的功績給予了高度評價，他在唐代文論史上的地位也是不可動摇的。

如果說，陳子昂這種復古中寓有創新的理論與創作實踐還衹是逗漏了盛唐文學即將到來的先聲，其創作實績與理論還有一定差距的話，那麽，李白與杜甫則以各自的理論與輝煌的創作成就代表了盛唐詩歌的發展水平，李杜並稱，享譽千古，成爲後世詩家學習取則的典範。從唐代詩歌的發展來看，李杜都代表了盛唐詩歌的高峰，但杜甫詩同時也開啓了中唐詩歌發展的無數路徑，是詩歌發展中盛唐向中唐轉變的關鍵性人物。且二人詩歌風格、思想趣旨也各不相同，“壯浪縱恣”與“沉鬱挫頓”的分別是明顯的，體現于詩作中抒情主人公精神氣質的差異也是每個讀者都

① 《右拾遺陳子昂文集序》。

可以强烈感受到的。然而，細心檢索他們的論詩之語，研探其文學主張，我們可以發現，就以復古求創新、在恢復儒家風雅傳統的同時注重詩歌的藝術規律與技巧、在反對六朝綺靡文風的同時又能繼承其優秀文學遺産等方面，他們又有許多一致之處。這具體表現在：

第一，他們都主張恢復風雅古道，反對齊梁綺靡文風。李白《古風》之一云：

> 大雅久不作，吾衰竟谁陈？王风委蔓草，战国多荆榛。龙虎相啖食，兵戈逮狂秦。正声何微茫，哀怨起骚人。扬马激颓波，开流荡无垠。废兴虽万变，宪章亦已沦。自从建安来，绮丽不足珍。圣代复元古，垂衣贵清真。群才属休明，乘运共跃鳞。文质相炳焕，众星罗秋旻。我志在删述，垂辉映千春，希圣如有立，绝笔于获麟。

通過對詩歌（包括辭賦）發展歷史的評述，把《詩經》以後的文學發展全盤否定，對當代“文質炳焕”的文學由衷贊頌，並打算如孔子編寫《春秋》那樣，編選詩歌選本，以“垂輝映千春”。這表現了李白比較偏激的復古主張。孟棨在《本事詩》中説李白曾經講過：“梁陳以來，艷薄斯極，沈休文又尚以聲律。將復古道，非我而誰歟？”又説李白嘗言：“寄興深微，五言不如四言，七言又其靡也，况使束于聲調俳優哉！”這與《古風》之一的思想是完全一致的。同樣，杜甫也很重視提倡《詩經》的傳統，主張文學創作要描寫現實的社會内容，使之與他的安定乾

坤、拯救黎元的政治理想相結合。正是本着這樣的思想，他極力贊揚元結的《舂陵行》與《賊退示官吏》中所表現出的“美刺”精神，而他自己的“三吏”、“三别”、《北徵》、《自京赴奉先縣詠懷五百字》等作也正是對《詩經》現實主義傳統的繼承與發揚。他的《戲爲六絶句》開了中國文學批評史上以詩論詩之先河，表現了他許多重要的文學思想。如“别裁僞體親風雅”、“竊攀屈宋宜方駕，恐與齊梁作后塵”等都表現了意欲恢復風雅傳統以及對齊梁文風的不滿與警惕。

第二，他們雖然從總體上反對齊梁浮艷綺靡的文風，但又能對其中的優秀作家作品給予充分肯定與評價，並從其中吸取營養，博採衆長，豐富了自己的理論與創作，表現了注重文學審美特性的自覺與一種兼容開放的襟懷。如李白雖然説過上述那些極爲偏激的話，但同時又説：“屈平詞辭懸日月”（《江上吟》）、“蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發”（《宣州謝朓樓餞别校書叔雲》）、“覽君荆山作，江鮑堪動色。清水出芙蓉，天然去雕飾”（《贈江夏韋太守良宰》）等等，他最欣賞的前代詩人是謝朓，此外如對謝靈運、江淹、鮑照等都多有稱述，甚至有取于陰鏗這樣聲名不彰的小詩人，故杜甫説：“李侯有佳句，往往似陰鏗。”（《與李十二白同尋范十隱居》）李白所標舉的自然清新的詩歌理論事實上也正是從對魏晋六朝作家的廣泛學習中概括、提煉出來的。在强調對前代作家的廣泛學習、博採衆長方面，杜甫更是表現出了高度的藝術自覺。他推重屈宋、庾信、曹劉、陶謝，甚至陰（鏗）何遜這樣的小作家，對“初唐四杰”的歷史地位也給予極高評價。他主張風格的多樣化，既有取于“鯨魚碧海”的雄健，也不廢“翡翠蘭苕”的清麗；他主張“轉益多師”，雖不滿

于齊梁的浮艷，但却贊賞六朝的“清詞麗句”。在詩歌的藝術技巧上，他主張“筆落驚風雨，詩成泣鬼神”，注重詩律（“晚年漸于詩律細”）、講究修辭，達到了毫發而無遺憾的完美境地。他詩歌創作思想的核心是傳神論，標志着中國古典詩學中審美趣味已由六朝的重“形似”轉到了傳神。可以説，在杜甫以前的作家中，沒有任何一人像他那樣對詩歌創作藝術的各個方面都進行認真的實踐與總結（專門理論家如劉勰者除外），並且取得了多方面的成就。正如元稹所言：“至于子美，蓋所謂上薄風騷，下該沈宋，古傍蘇李，氣奪曹劉，掩顏謝之孤高，雜徐庾之流麗，盡得古今之體勢，而兼人人之所獨專矣。”[①] 李白杜甫都有恢復風雅古道的思想，都主張文學應干預現實關注民生，但同時又都注重探求文學藝術規律，注重詩歌的審美特性，很少提及文學的道德教化作用，因而在創作上取得了輝煌成就，確立了作爲“詩仙”、“詩聖”的崇高地位。這一方面説明在儒家復古文化爲主流的唐代，超凡脱俗如李白者也不能不受其影響，“盛唐氣象”的出現，是與儒學的復興相伴隨行的。另一方面也説明了隋唐雖以儒家文化爲主流，但又能兼容並包，吸納異端，呈現出一種開放的心態，與兩漢的封閉、專制迥然有别。我們之所以説隋唐五代的文論中以折中復古派爲主流，指的就是這樣一種既能注重文學的思想內容又能强調藝術價值，並且常在復古的前提下行創新之實的普遍傾向。它既不同于極端復古派，也與主要着眼于文學審美娛情的審美本位論不同，可算是一種能真正體現孔子“文質彬彬”審美理想的理論。

---

① 《杜甫墓系銘》。

中唐韓柳的“古文運動”不但是一場恢復先秦兩漢“古文”、反對“駢四儷六”駢文的文體改革運動，而且與當時有識之士力圖加强中央集權、削除藩鎮割據、改革各種弊政以及恢復儒學權威、反對佛老滋蔓的現實政治密切相連，因此也可以説是一場思想政治的改革運動。韓柳的“古文運動”理論在恢復儒道、力倡“古文”的旗幟下，對儒家的文學思想作了許多發揮與創新，在强調“文以明道”的同時對文學的體制、風格、語言、修辭等藝術形式作了多方面的探索與總結，使儒家文藝思想更加豐富與完整，體現出以儒爲主而博採諸家的開放特色，因而成爲折中復古論的代表。在此，我們不擬全面介紹“古文運動”的理論，而僅是從韓柳對儒家傳統文藝思想的突破與創新，來看這種折中兼融的理論顯示了怎樣的時代特色？在某些具體觀點上，韓柳確有不同，但在大的原則與方面，他們却是基本一致的，故放在一起加以論述。

第一，韓愈之所以要提倡“古文”，那就是要“修其辭以明其道”，因爲“古文”是“古道”的載體，對于這一點，他許多文章中是反復强調的。“愈之爲古文，豈獨取其句讀不類于今者邪？思古人而不得見，學古道則欲兼通其辭。通其辭者，本志乎古道者也。”（《題哀辭後》）這已經把“古文”與“古道”之間的關係説得很清楚了。韓愈所説的“古道”指的是正統的儒家之道，而不是佛老之道，也不是其他諸子百家之道。他在《原道》中指出：“斯道也，何道也？曰：斯吾所謂道也，非向所謂老與佛之道也。堯以是傳之舜，舜以是傳之禹，禹以是傳之湯，湯以是傳之文武周公，文武周公傳之孔子，孔子傳之孟軻；軻之死，不得其傳焉。”這就是他所編排的儒家道統。他在《與孟尚書書》

中又說：“孟子云：今天下不之楊則之墨，楊墨交亂，而聖賢之道不明。”而他處的時代則是“釋老之害過于楊墨，韓愈之賢不及孟子。孟子不能救之于未亡之前，而韓愈乃欲全之于已壞之後，嗚呼！其亦不量其力，且見其身之危，莫之救以死也。雖然，使其道由愈而粗傳，雖滅死萬萬無恨。”這說明韓愈是以恢復儒道爲己任，並以孟子之後的道統繼承者自居的。對于儒道，他又特別突出仁義，說“仁與義爲定名，道與德爲虛位”（《原道》）。可見他之所謂道，其中心就是儒家的仁義道德；所謂“明道”，就是要用文學來宣揚儒家的仁義道德。但另一方面，他的所謂“道”，除仁義道德外，又還包含許多具體內容，大至國家政治，小至交友爲人，無不有“道”貫穿其中，與實際的政治生活結合緊密。這就使他在評論作家作品時，對許多並非全依儒道的作家作品都給予了肯定，不但不同于柳冕等古文運動的先驅，而且也比恪守儒家詩教說的新樂府運動倡導者要通達、正確得多。與韓愈一樣，柳宗元也主張文以明道，倡言復古，反對駢偶藻飾之文。他在《與韋中立論師道書》中說：“始吾幼且少，爲文章，以辭爲工。及長，乃知文者以明道，是固不苟爲炳炳烺烺，務采色夸聲音而以爲能也。”所謂“道”雖與韓愈一樣主要指儒家之道，但他又說“然而輔時及物之道，不可陳于今，則宜垂于後。”（《答吳武陵論〈非國語〉書》）明確指出其“道”具有強烈的現實性與政治性（“輔時及物”）。在對作家作品的具體評價中，他以儒家爲主又主張要博取諸子百家之道，不但要注重其義理，還要注重其體制文辭。因此，柳宗元之“道”比韓愈之“道”範圍更廣闊，內容更豐富，也更具開放性與包容性。由此可見，韓柳雖力倡“文以明道”、衛“道”甚堅，但他們所謂

“道”的内涵已不止儒家仁義道德一端，而是包含了更爲豐富的内容，這樣的復古衛“道”之論，與李諤、王通已有不同，可視爲“復古”中的一種突破與創新。

第二，韓愈在强調“文以明道”，重視文學創作思想内容的同時，對文學的藝術技巧也多所强調，如“詞必己出”、“惟陳言之務去”、“文從字順各識職”以及“師其意，不師其辭”等等，都是强調文學創作貴在創新，他自己的散文創作各體兼善，表現出鮮明的個性特徵與獨創性，是與他這種文學觀念分不開的。此外，他雖反對駢文，但實際創作中對駢文技巧還是有所吸取借鑒的，如《進學解》中多駢詞偶句就是一例。他對六朝文學雖多所否定，然在實際創作中仍多所學習借鑒，所以他對“文”還是頗爲重視的。在理論表述中他雖然屢言因道及文，給人以重“道”輕“文”的感覺，但實際上他還是以一個文學家的使命自期自許的，這就是他不倦地講求藝術表現技巧的根本原因。這一點，宋代理學家看得很清楚。程頤説：“學本是修德，有德然後有言。退之却倒學了。”（《二程語録》卷十一）朱熹更是再三批評韓愈“第一義是去學文字，第二義方去究道理”，“唤做要説道理，又一向主于文詞”（《朱子語類》），“衹是要做好文章，令人稱賞而已。”（《滄州精舍諭學者》）這些都是我們在考察韓愈“文”、“道”之論時值得參考的意見。與韓愈一致，柳宗元對文學的藝術功能的探討也是不遺餘力的。他説：“君子病無乎内而飾乎外、有乎内而不飾乎外者。無乎内而飾乎外，則是設覆爲阱也，禍孰大焉！有乎内而不飾乎外，則是焚梓毁璞也，詬孰甚焉！”（《送豆盧膺秀才南遊序》）對作品的内在思想情感與外在的形式文辭都加以强調，表現了對“文”的重視。在《楊評事文集後序》

裹，他又論述了“文采”，即作品藝術性的重要以及不同文體的藝術特徵：

> 文之用，辭令褒貶、導揚諷諭而已。雖其言鄙野，足以備于用，然則闕其文采，固不足以竦動時聽、誇示後學，立言而朽，君子不由也。……文有二道：辭令褒貶，本乎著述者也；導揚諷諭，本乎比興者也。著述者流，蓋出于《書》之謨、訓，《易》之象、系，《春秋》之筆削，其要在于高壯廣厚，詞正而理備，謂宜藏于簡册也。比興者流，蓋出于虞夏之詠歌、殷周之《風》、《雅》，其要在于麗則清越，言暢而意美，謂宜流于謠誦也。兹二者，考其旨義，乖離不合，故秉筆之士，恒偏勝獨得，而罕有兼者焉。

在此，柳宗元從文的社會作用及藝術生命的角度强調了文采的重要，是對孔子“言之不文，行而不遠”的重要發揮。又從作用于社會的不同方式着眼，把廣義的“文”區分爲“著述”與“比興”兩種，並分别概括了它們的藝術特徵。所謂的“著述”與“比興”實際上就是敘事析理與吟詠性情的區别，是一般文章與文學作品的區别。以“高壯廣厚，詞正理備”論文，以“麗則清越，言暢意美”論詩，較準確地抓住了詩與文的不同藝術特徵。當然，柳宗元没有看到在他所説的“著述”之文中，有一部份是文學性極强的文藝性散文，它們與實用性文章及學術文章旨趣有别，而與詩歌在本質上却有共同性。故他所劃分的“文有二道”，很容易使人造成詩文分途，在客觀上産生把許多文學散文

也歸入非文學文章的錯誤。本來，六朝時的“文筆”之分就已使文學與非文學的界限大致明晰，當時文學作品的主要類别如詩、賦等都已包括在“有韻”之“文”中。但韓愈和唐代大部分古文家文學觀念上有明顯的復古傾向，正如劉師培在《論文雜記》中所説的“唐人以筆爲文”，把文學和非文學文章都包括在廣義的“文”的概念内，使本已較明晰的文學與非文學界限又變得模糊。所以，柳宗元這種“文有二道”的劃分，在某種程度上匡正了韓愈等人把文學與非文學混爲一談的失誤，並爲北宋以降的“詩文”並稱奠定了基礎，對于我國古代文學觀念的進化仍有積極作用。

第三，韓愈的“不平則鳴”説以及雄奇險怪的審美理想、柳宗元平淡清遠的山水田園詩及寓有激憤之氣的山水遊記，既可看作是儒家文藝思想中“詩可以怨”等觀點的繼承，又與“温柔敦厚”、“中和之美”等教條異趣，顯示了獨特的創作個性與强烈的創新意識，可以説是對儒家傳統文藝思想與審美理想的突破與偏離，甚至還融入了佛老色彩（特别是柳宗元）。因此，我們認爲韓柳的“古文運動”及其理論，實是一種“復古”旗幟掩蓋下的創新。他們這種以儒家思想爲主而又兼融吸納“異端”，在重視文學的思想性與社會功能的同時，也十分注重文學的藝術性與審美價值，以期創造出一種“文質彬彬”的新時代文學理論與實踐，其實質與初唐史家、陳子昂，乃至李白、杜甫都是一脉相承的；他們代表了唐代文論的主流，爾后晚唐的許多文論家正是沿着這條路進行理論建構與創作實踐的。

第三節　審美支流文論的發展

一、概述

前已言及，隋唐五代是一個復古的、儒家文化占主流的時期，但由于開放兼容的時代風氣，所以儒道釋三教都並行不悖，得以各自發展。雖然産生過文化衝突（如韓愈的反對佛老、武宗的滅佛、王通、白居易等人對六朝審美本位文化的過份否定等），但衝突的結果並非是一方把另一方徹底鏟除而後快，而是能互相吸納、消融與涵化。因爲要消滅一種思想不能簡單地把它拋棄不理，而是要吸收其中的有用之處，纔能代替它，這也就是黑格爾所説的“揚棄”。論者常言自唐代以後，中國文化漸成三教合一之勢，這當然是不錯的。但“合一”之後的情形如何呢？是不是雜亂無章、毫無統系的大“雜燴”？任繼愈先生對此有過精辟的論述：“三教合一的趨勢形成後，三教地位並不平等。這個‘一’就是儒教。儒教吸收了佛、道的修養方法，不計較世俗利害，宣傳禁欲主義，主張安貧樂道，教人温馴退讓，與人無争，等等。上述這些基本思想，形成了儒教爲人處世的基本主張或教義。”[①] 我們説唐代是一個文化整合的時代，這樣的“整合”當然也就是融合、包容與超越。這樣一種文化特點反映到文論中，就是此時期文論雖以儒家復古理論爲主流，但以審美爲本位的文論同樣得到了發展。前言唐初史家的文論時，就已説明他們對文學的審美

① 《論中國傳統文化》（中國文化書院講演録第一集）第 264 頁，三聯書店，1988 年 1 月版。

功能已相當重視。作爲一代英主的唐太宗亦酷愛藝文，他親自爲《晋書》中的文學家陸機、書法家王羲之作傳論，表現了對文學藝術娱情審美特性的高度重視，這對于唐朝諸帝之愛好文學，對于肯定與强調文學除教化作用外還有審美功能都起到了很好的示範作用，如他親筆寫的《晋書·陸機傳論》云：

> 文藻宏麗，獨步當時；言論慷慨，冠乎終古。高詞迥映，如朗月之懸光；叠意迴舒，若重岩之積秀。千條析理，則電坼霜開；一緒連文，則珠連璧合。其詞深而雅，其義博而顯，故足遠超枚、馬，高躡王、劉，百代文宗，一人而已。

全從藝術表現與審美感受着眼，無一語涉及教化道德，表現了對其文辭藻采的衷心嘆賞。陸機提出文學"緣情綺靡"之論，是魏晋南北朝審美本位論的始作俑者。魏晋南北朝文學中濃烈的情感發抒與華美艷麗的文采詞藻，都與他的倡導有關。唐太宗贊爲"百代文宗，一人而已"，在這看似拔高的評價中，表現出對文學審美娱情功能的高度重視與切身感受。審美本位文論的另一表現就是對文章體制、聲韻、修辭的重視並産生了大量論著。《文鏡秘府論》云："沈隱侯劉經善之後，王、皎、崔、元之前，盛談四聲，争吐病犯，黄卷溢篋，緗帙滿車。"[1] 可見當時探討作詩修辭技巧的盛況空前。此類論著中較重要的有李嶠的《評詩

① 王利器《文鏡秘府論校注》第 9－10 頁，中國社會科出版社，1983 年 7 月版。

格》，元兢的《詩腦髓》以及上官儀的《筆札華梁》等。正是在這種探討詩歌的聲律修辭蔚爲風氣的情況下，經過沈、宋的努力，近體詩纔得以定型，這是中國文學發展中的一件大事，因而上述論著雖流于繁瑣零碎，理論價值不高，但在中國文論史上仍占有一定地位。

盛唐時期的審美文論主要以探討詩歌藝術規律爲主要內容，是唐代詩歌理論全面發展的時期。如殷璠的“興象”理論，從情思和形象兩個方面，探索詩歌意境，是對中國古典詩學意境理論的重大貢獻。他概括盛唐詩歌的特點是“既閑新聲，復曉古體；文質半取，風騷兩挾；言氣骨則建安爲儔，論宮商則太康不逮。”（《河岳英靈集序》）達到“聲律風骨兼備”的高度成就，可視爲對盛唐詩歌創作的理論總結。署名王昌齡的《詩格》也是論述詩歌意境理論的重要著作，他提出“詩有三境”：“物境”、“情境”、“意境”；有“三格”：“生思”、“感思”、“取思”；而且還有“十七勢”。對詩歌創作中心與物的關係，意境的構成、特徵、種類及不同的構思特點都作了相當深刻的分析，對詩歌具體藝術表現技巧亦作了深入的探討與總結。王昌齡關于詩境的論述，把詩歌意境創造提到了一個非常突出的地位，它不僅是對盛唐詩歌藝術經驗的一個總結，而且爲意境理論的深化與擴展奠定了基礎。他的詩論，不提文學的教化倫理，着眼于詩歌美學特徵及創作規律的探討，既是對南北朝及初唐以來審美本位文論的繼承與發展，又對中唐皎然、劉禹錫及晚唐司空圖的詩歌意境理論發生過重要的影響。他對詩歌創作“十七勢”的論述，對晚唐五代“詩格”一類著作的流行亦產生了一定影響。總的看來，與詩歌創作的鼎盛局面相比，盛唐文論不論在數量與質量上都顯得遜色，但却承

上啓下，具有特殊的歷史地位。

中晚唐及五代是唐代文論的豐産期，《詩式》與《二十四詩品》這兩部代表唐人文論最高成就的專著出現于此時[①]，“新樂府運動”理論、“古文運動”理論相互輝映。此外，李商隱的文論帶有明顯的反傳統色彩，韓偓、韋縠、歐陽炯鼓吹浮艷、寄情男女的文論既有現實的土壤，亦有深層的歷史淵源，“詩格”、“手鑒”一類著作的大量出現，則説明自南朝以來文論中注重作詩的技巧修辭一路仍未斷綫，並且還時有發展，這對形成宋代文論中的“詩法”觀念及理論具有重要作用。中晚唐文論中之所以形成了這樣一種取向不同、特色有别的發展格局，既與當時特定的政治、社會環境有關，又是文學自身發展規律運動的結果，當然更與儒、道、釋之間的相互碰撞與融攝有關。隋唐五代文論中以審美爲本位的文論雖然衹是支流，但亦在繼承魏晋南北朝審美文論的基礎上得到了發展，其中最值得注意的是從殷璠、王昌齡、皎然到司空圖這一綫所發展成熟的“意境”理論以及受齊梁宫體詩與《玉臺新詠》影響而相承不絶的艷情文學理論。由于“意境”理論在中國古典詩學中處于核心地位，對它的研究探討已相當深入。無論是從縱向發展的歷史梳理還是横向聯繫的闡發（如佛學影響）都已有不少的論文與專著，在此可以從略。倒是由于受佛教影響而興盛于齊梁的“宫體詩”以及通過徐陵《玉臺新詠序》所奠定的艷情文學理論在唐五代的發展變化却很少有人

① 《二十四詩品》作者爲司空圖，向來並無異議，目前學術界有人提出懷疑（參見獨孤棠《司空圖〈二十四詩品〉討論述要》，載《中外文化與文論》第一輯，四川大學出版社，1996）。但所列論據仍不能徹底否定司空圖爲《二十四詩品》的作者，且《二十四詩品》與司空圖其他詩學論著的思想並不矛盾，故筆者仍採舊説。

論及，然從中國文學及文論發展看，艷情文學及其理論不但帶有强烈的審美本位色彩，而且作爲被主流文化“邊緣化”了的文化潛流，它在中國古代文學與文論的發展中無疑應占有一定地位，故在本節中作爲一個重點加以論述。

二、從《玉臺新詠序》到《花間集序》——略論佛教對中國艷情文學及其理論的影響

（一）

當我們考察佛教對中國文學的影響時，有一個重要現象不能不引起重視：那就是爲什麽在梁代，一種“清辭巧制，止乎衽席之間；雕琢蔓藻，思極閨闈之内”[①] 的以描寫女性的容顔、神情、心理爲主的所謂“宫體”詩會突然興盛起來。而且能産生“遞相放習，朝野紛紛……流宕不已”[②] 的巨大影響？論者多把“宫體詩”的興起歸因于當時統治者糜爛的生活。也有人把它歸因于自魏晋以來注重人物容貌體態之美的社會風氣之影響。這些或許都是“宫體詩”得以興起泛濫的部份原因。但是，當我們細檢有關史料，就會發現，梁代君主大臣多信奉佛教，在生活方面與之前的齊代和之後的陳朝君臣相比都是頗爲嚴肅的。梁武帝、簡文帝、元帝、昭明太子的傳中多有“性不好聲色”等贊語，而宋齊君主荒淫無度則是史有明載的（詳趙翼《廿二史劄記·宋齊多荒主》條），然“宫體詩”却並未産生于宋齊。就以因社會普遍重視人物形貌情態之美而導致“宫體詩”産生之論而言，也由于缺乏具體時間維度而顯得模糊籠統，因爲這樣一種社會風氣流

---

① 見《隋書·經籍志·集部》。
② 見《隋書·經籍志·集部》。

行于整個魏晋南北朝，史料記載並未爲我們提供梁朝此種風氣特盛的證據。再從文學傳統來看：《詩經·碩人》中雖有“手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀，螓首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮”等對女性儀容之美的描寫，但在權威性的儒家闡釋中，並没有由此導向對于人體美的欣賞與禮贊，而是導向了道德、禮教的解釋。如孔子對這幾句詩的解釋是“繪事後素”[①]，鄭注云：“凡繪畫，先布衆色，然後以素分布其間，以成其文。喻美女雖有倩盼美質，亦須禮以成之。”[②] 所以子夏接着問“禮後乎?”便得到了孔子贊許：“起予者商也，始可與言《詩》已矣。”《毛詩》、《魯詩》（王先謙《詩三家義集疏》卷三下）對此的解釋雖有所不同，但都抛開了詩中對美人儀容神情贊嘆的原意，而把闡釋的中心盡力向道德、禮教方面拉拽却是一致的。因此，在儒家的文論傳統中，在儒家的詩學話語中，往往是人物的儀容之美要讓位于道德之美，並未形成細膩描寫人物形貌之美的文學傳統。《楚辭·招魂》中有“盛鬋不同制，實滿宫些。容態好比，順彌代些。弱顔固植，謇其有意些。姱容修態，絙洞房些。蛾眉曼睩，目騰光些。靡顔膩理，遺視矊些”等對女性形貌情態的描寫，《大招》中也有“豐肉微骨”、“朱唇皓齒”、“嫮目宜笑”、“小腰秀頸”等對女性之美的細膩描寫，但因爲孔子“不語怪力亂神”的訓誡以及兩漢正統儒家以政教倫理爲中心的文學思想對“楚騷”精神（包括對女性美的鋪排描寫）的解構（如揚雄、班固對屈原的批評），因而《楚辭》一綫中對女性形貌情態的欣賞與描

① 見《論語·八佾》。
② 見《論語注疏》卷三，《十三經注疏》第2466頁。

寫仍未形成一種創作傳統而得到承傳。魏晉南北朝是一個儒家思想解體，老莊思想極爲流行的多元文化時代。《莊子》既是名士清淡的“三玄”之一，書中倡言適情任性、回歸自然的主張又在社會上廣爲流行，于是《逍遥遊》中所描繪的“肌膚若冰雪，淖約若處子”的“神人”，也就成了“晋人美的意象的源泉”。[1] 受道家思想的影響，魏晋人重視體態形貌之美，忽略乃至排斥道德的因素，對外在形貌的重視遠勝于對內在德行的强調。荀粲“女人德不足稱，當以色爲主”[2] 的名言，透露出整個魏晋南北朝重視人物形貌之美、重視女性容色之美的信息。而陸機《文賦》中的“詩緣情而綺靡”的宣言，文采情感並重，並且使“情”突破了儒家文化中人倫道德的狹窄範圍，而擴充到觸物興情、悲歡離合，特别是男女之情的廣闊領域，這就從理論上爲文學表現男女戀情（艷情）提供了依據。然而，這都是就一般情形而言的。“宫體詩”之所以不遲不早，恰巧興起于梁朝，除了上述的一般原因外，還有其特殊原因——那就是深受佛教的影響。也就是説，梁朝君臣的普遍佞佛（梁武帝曾三次舍身同泰寺。不作皇帝而要作和尚，這在中國歷史上是絶無僅有的），使他們比起前朝君臣更熟悉佛典中的艷情内容及描寫技巧，而佛典中的艷情描寫又激活了中國文學中那些已經斷裂了的艷情因素，開啓出一條中國艷情文學的新路。這就是“宫體詩”興起于梁朝，並且能很快發生影響的主要原因。至此以後，中國艷情文學雖屢屢遭到儒家主流文化的排擠、打擊甚至扼殺，但却别成一綫，逐漸發展，與

① 宗白華《美學散步》第 180 頁。
② 《世説新語·惑溺》。

市民階層的審美趣味結合，成爲中國文學中的别一“景觀”。那么，以宣傳“四大皆空”，主張禁欲主義的佛教與艷情有何關係呢？

(二)

佛教出于印度，而印度文化中有着崇拜生殖、禮贊情欲、歌頌女性之美的古老傳統。印度文學中有對色情極力描寫鋪排的傳統，這一點，在世界各文化圈中都是相當突出的。正如黑格爾所指出的那樣："印度人所描繪的最平凡的事情之一就是生殖"①，"這些描繪簡直要攪亂我們的羞耻感，因爲其中不顧羞耻的情况達到了極端，肉感的泛濫也達到了難于置信的程度。"② 他還指出："其他民族的神譜都不像印度的那樣放蕩恣肆，在塑造形象方面那樣隨意任性，不顧體統。"③ 確實，印度文化中的性意識是非常濃烈的。不但有《欲經》、《妓女經》之類的著作④，而且在如《羅摩衍娜》這樣較能表現印度文學傳統的長篇史詩中，也有不少露骨的色情描寫。如其中“恒娥（Gangâ）的降臨”一節，“英國的翻譯者没有敢照字面把這段話譯出，因爲這段描繪把一切貞潔和羞耻都抛到九霄雲外了。”⑤ 佛教作爲印度文化的重要組成部分，當然不能不受到這種古老傳統的影響。當然，佛教作爲一種出世的、求得解脱的宗教，它認爲整個現象世界都是因緣和合而生，都必須經歷成住壞空的過程，因此是虚幻的。而

---

① 見《美學》第二卷第49頁。朱光潜譯，商務印書館，1981，北京。

② 見《美學》第二卷，第57頁。

③ 《美學》第二卷58頁。

④ 有人認爲《妓女經》可能就是《欲經》或其同類之書。《妓女經》今已不傳。《欲經》大約是三世紀以後的著作，作者爲伐蹉衍那，今尚存。詳《東方文論選》（曹順慶主編）第87頁注②。四川人民出版社，1996。

⑤ 黑格爾《美學》第二卷，第57頁。

人生的痛苦就在于被現象世界勾起許多永遠不能滿足的欲望，故要得到永遠的解脱而進入“涅槃”之境，就應不執着于世間諸色(包括男女情欲)，要經得住美女的誘惑，用“法眼”看破如花似玉的美女原來都是“臭皮囊”(不净觀)，有時爲了體悟情欲的“空幻”，也不妨“以毒攻毒”——在與“淫女”交媾後的悔悟中一心皈佛。這就是提倡禁欲的佛教及其典籍中充滿大量色情内容的理論依據。在這方面，佛祖釋迦牟尼堪稱表率。印度大作家馬鳴所作的《佛本行詩》中就有大量的艷情描寫。《佛本行詩》分别被北凉的曇無讖與劉宋釋寶雲譯爲《佛所行贊》和《佛本行經》。這是佛教文學中的精品，傳誦廣遠。儘管漢譯本中已删去了一些描繪女人過于露骨的詞句，但仍保存了不少香艷之筆。據金克木《梵語文學史》所述，如第四品描寫宫女用種種方法媚態取悦和誘惑太子，原詩二十五節之長，漢譯删去了其中大量露骨的描寫，僅以十一個“或”的詩句加以概括。但即使如此，這些詩句仍可目之爲“艷詩”：

> 往到太子前，各進種種術。歌舞或言笑，揚眉露白齒。美目相眄睞，輕衣見素身。妖搖而徐步，詐親漸習近。情欲實其心，兼奉大王言。漫形媟隱陋，忘其慚愧情。……太子在園林，圍繞亦如是。或為整衣服，或為洗手足，或以香塗身，或以華嚴飾，或為貫瓔珞，或有扶抱身，或為安枕席，或傾身密語，或世俗調戲，或説衆欲事，或作諸欲形，規以動其心。(《大藏經》第四册第七頁)

又如第五品寫宮中彩女睡態，雖用了許多丑化的字眼，然仍屬很濃艷的描寫：

或復似投深，瓔絡如曳鎖，衣裳絞縛身。抱琴而偃地，猶若受苦人，黃綠衣流散，如傕迦尼華。縱體依壁眠，狀若懸角弓，或手攀窗牖，如似絞死尸。頻呻長欠呿，魘呼涕流涎，蓬頭露醜形，見若顛狂人。華鬘垂覆面，或以面掩地，或舉身戰掉，猶若獨搖鳥。委身更相枕，手足互相加，或顰蹙皺眉，或合眼開口。（《大藏經》第四册第九——十頁）

又如破魔品第十三，衹是用了三十一個"或"寫魔女誘惑王子，而《普曜經》卷六"降魔品"則作了極爲細膩的描述：

一曰張眼弄睛，二曰舉衣而進，三曰�訬並笑，四曰輾轉相調，五曰現象戀慕，六曰更相觀視，七曰弄姿唇口，八曰視瞻不端，九曰姿媟細視，十曰相互禮拜，十一以手覆面，十二迭相捻握，十三正住佯聽，十四在前跳蹀，十五現其髀脚，十六露其手臂，十七作鳧雁鴛鴦哀鸞之聲，十八現若照鏡，十九周旋出光，二十乍喜乍悲，二十一乍起乍坐，二十二意懷踴躍，二十三以香塗身，二十四現持寶瓔，二十五覆藏項頸，二十六示如閑靜，二十七前却其身，遍觀菩薩，二十八開目閉目，如有所察，二十九俾頭閉目，如不視瞻，三十嗟嘆愛欲，三十一試目正視，三十二遍觀四面，舉頭下頭。

（《大藏經》第三册第五一九頁）

可以看出，佛經中的這些描寫雖說旨在于强調釋迦佛不爲美女們的美貌柔情、肉體魅力所打動，宣揚其深厚的“定力”，但因其“艷情式”的描寫方式客觀上却爲更細膩地表現女性的形貌神情、言動心理提供了借鑒。這些佛經，在齊梁以前都已譯入中土，其中的艷情描寫與當時重視人物體貌之美的社會風氣一拍即合，再加上梁朝君臣的崇佛，能從佛典中直接得到啓迪，于是“宫體詩”便應運而生。劉師培在《中國中古文學史》中指出：“宫體之名，雖始于梁，然側艷之詞，起源自晋宋樂府，如《桃葉歌》、《碧玉歌》、《白紵詞》、《白銅鞮歌》，均以淫艷哀音，被于江左。迄于蕭齊，流風益盛。其于此體施于五言詩者，亦始晋、宋之間。後有鮑照，前則惠休。特至于梁代，其體尤昌。”可見“宫體詩”雖興盛于梁，但用五言詩寫作艷詩的風氣，從晋宋間就開始了。從釋惠休現存作品看，大多風格艷麗輕靡，可視爲梁代宫體詩之前奏。毛先舒《詩辯坻》云：“六朝釋子多賦艷詞，唐代女冠恒與曲宴，要亦弊俗之趨使然也。”（卷二）認爲釋子賦艷詞是社會上的弊俗使然，這衹是問題的一方面。另一方是釋子多諳熟佛典，故能從佛典中擷取艷詞，學習綺艷之描寫方法，從而又助長了文學的綺艷之風，這也是不可忽視的。自此之後，佛徒與“綺語”似乎結下了不解之緣。六朝釋子除惠休上人外，道猷上人與釋寶月亦好作艷詩。宋惠洪因其《上元宿岳麓寺》詩中“十分春瘦緣何事？一掬香心未到家”一聯，而被人稱作“浪子和尚”（吴曾《能改齋漫録》卷十一）。禪學興起後，僧人假艷詩以悟道者更爲普遍。如《五燈會元》卷十九“昭覺克勤

禪師”中載五祖法演藉小艷詩“頻呼小玉元無事，祗要檀郎認得聲”開啓提刑。又載克勤禪師悟道之偈曰：“金鴨香銷錦綉幃，笙歌叢里扶醉歸。少年一段風流事，祇許佳人獨自知。”羅大經《鶴林玉露》載某尼《悟道詩》云：“盡日尋春不見春，芒鞋踏破隴頭雲。歸來笑拈梅花嗅，春在枝頭已十分。”風流艷麗，亦可作“綺語”觀。看來，佛經、佛徒與中國的艷情文學表面看來似乎形如冰炭，而實質上則大有關涉，且源遠流長。至于佛典中的艷情描寫是如何具體地影響了“宫體詩”的寫作，張伯偉先生在其《宫體詩與佛教》一文中已作了比較深入的論證[①]。可以參看。

綜上所述，我們可以得到這樣幾點認識：

第一，陸機的“緣情綺靡”之説爲齊梁艷情文學的興起奠定了理論根據。

第二，興起于晋宋之際而大盛于梁朝的以“艷情”爲主要内容的“宫體詩”，是在重視人物形貌之美的社會風氣、統治者奢靡的生活環境以及佛教中艷情描寫等合力作用下産生的。“宫體詩”之興盛于梁朝，與梁代君臣的普遍崇佛佞佛之風有關。

第三，佛經佛徒與艷情文學並非水火不容。佛經中的艷情描寫往往通過愛好文學的釋子作爲中介而得以傳播影響，並激活了中國元典中描寫女性形貌神情之美的路向，使中國文人在認同外來影響時于本土文化中找到了根據，從而形成了以描寫男女情愛、注重形貌聲色爲主的艷情文學傳統。這樣一種“傳統”雖然

---

① 見《禪與詩學》第265－311頁。臺灣揚智文化事業出版社發行，1995年1月。本文對張先生觀點多有參取，特此致謝。

在儒家話語權力的統治下經常處于“邊緣”的位置，但它從齊梁以後始終以或顯或隱的方式存在着，到了明代中葉以後遂成爲强大的思想潮流。

(三)

文學理論是對創作實踐的概括總結與理論升華。六朝文學中以“宫體詩”爲代表的艷情文學創作，在徐陵的《玉臺新詠序》中得了理論總結，因此我們可以説《玉臺新詠序》是我國文學批評史上第一篇艷情文論。自此以後，以理論形態表現文學審美娱樂功能，對男女之情與形貌肉體之美大唱贊歌的文論時有出現，而深受佛教影響的“宫體詩”常常成爲遞相祖述的對象，于是，佛教也就成爲影響中國艷情文學理論發生發展的重要因素之一。

徐陵的《玉臺新詠》編成于大通六年（534），全書凡十卷，以歌詠男女艷情爲收録標準，可以説是我國第一部艷情文學選本。書中所表現出的審美趣味，與劉勰、鍾嶸、蕭統都不相同，而與蕭綱、蕭繹一致，對描繪女子的體貌、神情、服飾、用具、歌容舞態、生活細節以及男女艷情的創作傾向表示肯定與贊賞，《玉臺新詠序》即是爲此種理論張目的。此序别出心裁，不同于一般序文。它既不如實叙述撰集緣起，也不直接闡發其文學觀點，而是以虚構手法，將《玉臺新詠》的撰集，説成是出于“傾國傾城，無雙無對”的後宫佳麗之手。序文中是這樣描寫此後宫佳麗容貌之美好與歌舞之精妙的：

至若寵聞長樂，陳后知而不平；畫出天仙，閼氏覽而遥妒。至如東鄰巧笑，來侍寢于更衣；西子微顰，將横陳于甲帳。陪遊馺娑，騁纖腰于結風；長樂鴛鴦，奏

新聲于度曲。妝鳴蟬之薄鬢，照墮馬之垂鬟。反插金鈿，横抽寶樹。南都石黛，最發雙蛾；北地燕脂，偏開兩靨……鶯鸞冶袖，時飄韓掾之香；飛燕長裾，宜結陳王之珮。雖非圖畫，入甘泉而不分；言異神仙，戲陽臺而無别。

這些濃艷細膩的描寫，“態冶思柔，香濃骨艷”（許槤《六朝文絜》評語）、“峭蒨麗密”（李兆洛《駢體文鈔》評語），與綺靡香艷的宫體詩表現出同一審美趣味。無獨有偶，宫體詩的主將蕭綱《答新渝侯和詩書》中亦有一段文字可與此相參：

垂示三首，風雲吐於行間，珠玉生於字裏；跨躡曹左，含超潘陸。雙鬢向光，風流已絶；九梁插花，步摇為古。高樓懷怨，結眉表色；長門下泣，破粉成痕。復有影裏細腰，令與真類；鏡中好面，還將畫等。此皆性情卓絶，新致英奇。故知吹簫入秦，方識來鳳之巧；鳴瑟向趙，始睹駐雲之曲，手持口誦，喜荷交並也。

而蕭繹在《金樓子·立言》中亦云：

吟詠風謡，流連哀思者，謂之文。……至如文者，惟須綺縠紛披，宫徵靡曼，脣吻遒會，情靈摇蕩。

三人立論的角度雖有不同，但提倡用綺麗之文辭，諧美之聲律，描寫“摇蕩”、“放蕩”（蕭綱言“文章且須放蕩”）的男女艷

情却是一致的。這樣一種文學思想，雖有追求聲色之娛、感官刺激的庸俗之嫌。但它却衝决了正統儒家文論的束縛，使得文人情感世界的另一側面得以自由表現，因而具有自由抒發真情實感、大膽肯定情欲之美的積極意義。

《玉臺新詠序》接着寫麗人之富有才情，“妙解文章，尤工詩賦。”《新詠》即由其所撰録。縱觀全序，可以窺見編纂《玉臺新詠》的動機，在于撰録艷詩，以代博弈，文學消閑忘憂的娛樂審美功能得到了强調。文中有“曽無參（一作‘忝’）于雅頌，亦靡濫于風人”之語，表面上是説雖不及雅頌典雅，亦不同于風謡險俗，然實質上却表明了艷情之作與儒家的“風雅”傳統審美趣味的不同。

自《玉臺新詠序》標舉艷情，唱嘆女性之美，爲中國文論開啓了别一路徑后，歷代肯定男女艷情者皆紛紛稱引祖述。如唐代韓偓《香奩集序》云：

> 遐思宫體，未降稱庾信攻文，却誚倩徐陵作序。初得捧心之態，幸無折齒之慚。柳巷青樓，未嘗糠秕；金閨綉户，始預風流。咀五色之靈芝，香生九竅；咽三危之瑞露，春動七情。如有責其不經，亦望以功掩過。

完全是《玉臺新詠序》的唐代版本。雖最後也輕描淡寫地檢討自己作艷情詩也許有“過”，但全文主要還是以自負而欣賞的心情贊揚艷詩之“功”。之所以要加上那麽一點遮蓋，正可説明艷情文學與儒家詩教始終是對立的。又有韋縠編選《才調集》，選唐詩千首，是現存唐五代人所選唐詩中份量最大的一部。韋縠

于《才調集序》中雖未明言以艷情之作爲選録範圍，但由所選作品多爲描寫男女戀情和婦女生活的艷情詩、艷體詩來看，他對艷情詩是情有獨鍾的。黄滔《答陳磻隱論詩書》云："咸通、乾符之際，斯道隙明，鄭衛之聲鼎沸，號之曰今體才調歌詩。"可見韋縠把選本取名《才調集》，已寓有多選録艷情之作的意思。蓋晚唐五代之際，藩鎮勢力猖獗，豎宦多掌國命，儒道凌遲，禮教廢弛，作爲抒寫性靈的文學也獲得了自由抒發的寬廣空間，故寫作艷詩，遂爲一時風氣。韓偓《香奩》標"風流"、"春情"之旨，韋莊《又玄》貴"清詞麗句"之篇，韋縠《才調》"韻高"、"詞麗"，並輕艷秾麗，風調旖旎。故知情感多端，文人各有偏重；時亂世衰，詩文反多真情也。

論及隋唐五代的艷情文論，不能不提歐陽炯《花間集序》。《花間集》爲後蜀趙崇祚所編，收録温庭筠、皇甫松、韋莊等十八人（多數爲蜀中文士）的詞作五百首，分爲十卷。《花間集》中男歡女愛、倚紅偎翠之作，聲色較艷，脂粉較濃，完全可看作是齊梁"宫體詩"的隔代遺傳，"詞爲艷科"的傳統由此而奠定，詩文與詞在表現生活，抒寫情感上具有不同職能的傾向亦由此而肇始，因而在中國詞史上具有重要地位。歐陽炯在《花間集序》中説明了詞集編録緣起，闡述了他肯定艷情之作的文學主張。其文曰：

> 鏤玉雕瓊，擬化工而迥巧；裁花剪葉，奪春艷以争鮮。是以唱雲謡則金母詞清，挹霞醴則穆王心醉。名高《白雪》，聲聲而自合鸞歌；響遏青雲，字字而偏諧鳳律。《楊柳》、《大堤》之句，樂府相傳；"芙蓉"、"曲

> 渚”之篇，豪家自制。莫不爭高門下，三千玳瑁之簪；競富樽前，數十珊瑚之樹。則有綺筵公子，綉幌佳人，遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絶之詞，用助嬌嬈之態。自前朝之宮體，扇北里之倡風。何止言之不文，所謂秀而不實。（重點為引者所加）

文用駢體，典麗富艷，與《玉臺新詠序》可謂異曲同工。“則有綺筵公子”以下文字，已把編纂目的，即以“清絶之詞”“助嬌嬈之態”交待得很清楚。“自前朝之宮體，扇北里之倡風”乃是説明《花間》艷詞與齊梁“宮體”有承傳關係，但又融入了唐五代的艷情風流内容（“北里”爲唐代長安倡妓聚集之地，孫棨《北里志》詳載其情形。初唐四杰中的盧照鄰《長安古意》早有“北堂夜夜人如月，南陌朝朝騎似雲”、“南陌北堂連北里”的詩句，看來北里作爲長安的“紅燈區”從唐初即已開始），言詞之間，有自詡《花間》諸作已集艷情之大成的意思。“言之不文”、“秀而不實”與前引韓偓《香奩集序》中的“如有責其不經，亦望以功掩過”一樣，看似自責，實乃套話。序言最後説：“仍爲序引，乃命曰《花間集》。將使西園英哲，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟之引。”再次强調了詞的審美娛樂作用，贊美了花間新詞勝過南朝的清商舊曲。這反映了在晚唐五代艷體詩詞的發展和文人們文學觀念的巨大變化。

唐代以降，歌詠男女之情與描繪婦女形貌神情的艷情文學仍一綫相承，雖然因受到儒家主流文化的排擠與壓抑而處于“邊緣”的地位，但總是以動人的情思與審美的感性表現出自身存在

的旺盛生命。宋代理學興起後，艷情文學遭受了嚴重的摧殘，但隨着宋明俗文化的興盛，艷情文學得到市民階層的廣泛認同而再度興盛，贊頌女性之美，歌詠男女艷情成了小説戲曲的重要題材內容。特别是明中葉以後，艷情文學作爲表現人的自然情欲、反叛封建禮教壓抑人性的有力武器，得到了大力提倡。湯顯祖、袁宏道、馮夢龍以及清代袁枚等人都極力肯定人的自然情欲，把男女之情提到了人類情感的最高位置，具有强烈的叛逆色彩（詳第六章第一節）。正是在這樣一種肯定情爲人本，由此進而認爲情爲文本，高度弘揚男女情愛，極力推崇女性之美的社會潮流中，文論家們追本溯源，盡力在文學傳統中爲艷情文學尋找歷史依據。于是，作爲我國第一部艷情文學選集的《玉臺新詠》又得到了新的價值重估，受到了高度評價。袁宏道稱其“清新俊逸，嫵媚艷冶，錦綺交錯，色色逼真”，並以“鍾情”稱贊徐陵（轉引自《玉臺新詠箋注》，中華書局 1985 年版標點本）。沈逢春也説：“統大所撰（指《文選》），大都以氣格勝。竊狹其以選文之法選詩，而未竟乎詩之情也。夫詩之情通于氣之先，遊于格之外。以氣格範情，非其至情；不爲氣格役而妙乎氣格，則其至者也。夫以是統大而後徐孝穆有《玉臺新詠集》，詩不一代，代不一人，人不一詩。總之，情不爲氣格役而妙乎氣格者，斯羅括焉，雖略氣格而第言情可也。”又説：“‘情之所鍾，正在我輩’，中郎（袁宏道）與孝穆庶不愧斯語夫！”（同上）準確地指出了《玉臺新詠》的艷情特徵，揭示了袁宏道之倡言艷情與徐陵有其聯繫。以上簡述了徐陵《玉臺新詠序》以後中國艷情文論的大致情形，從文學抒寫性靈、審美悦情的角度對艷情文學與文論多所肯定。這就牽涉到這樣一個問題：即關于艷情文學及文論應當怎樣評價？

歷來的論者在論及文學中的愛情問題時都喜歡用“健康的”或“庸俗低級的”等形容詞來加以劃分，與前者對應的是“愛情”，是值得稱贊、應該肯定的；與後者對應的則目爲“色情”，當然應加以批判否定。而所謂健康與否又常與道德評價聯繫在一起。我們認爲：中國文學史上的愛情文學情况較爲複雜，不適宜于用“健康”與否的道德評價來代替具體的美學分析，更不能以此作爲評定文學作品高下優劣的標尺。如李商隱的許多“無題”之作，如着眼于美學評價，則大概很少有人不會被它們音律的諧婉、詞采的華艷與情感表達的深幽婉曲所折服，反復咀嚼玩味而陶醉于作者所描繪的細美幽約的藝術境界之中。但如着眼于道德評價，則不能説他這些作品所描繪的戀情都是“健康的”（因爲其中不少作品是寫婚外戀情的），中國文學史上此類例子甚多。我們認爲應從文學審美悦情的本質着眼，對此類作品予以肯定。另一方面，在艷情文學中確有一些極力描寫聲色肉欲、展露文人內心幽暗病態的情感世界的作品（如齊梁“宫體詩”中的某些作品及明清小説如《金瓶梅》、《肉蒲團》中的某些片斷），它們也確實産生了不良的社會影響。對于此類作品，則應根據具體情况加以鑒别評價，即要以藝術技巧的高低、所反映的性愛觀念及由此所折射出的審美趣味是否有進步意義與創造性作爲標準。要看是否能從性愛之“真”中反映出人性之美，或是從“醜”的描繪中寄寓着“美”的理想。要之，因中國道德主義發達，政治倫理對文學管束甚嚴，表現男女情愛的文學創作與思想常遭權力話語的壓制與解構。故艷情文學及理論作爲一家之言，理應給予更多“同情之理解”。

（四）

前已言及，作爲中國艷情文學之祖的齊梁“宫體詩”的産生深受佛教的影響，佛經中有大量的香艷描寫，六朝釋子及以後歷代僧人亦不乏好作“綺語”者。佛經對“宫體詩”的影響除了艷情的内容、對女性細緻入微的描寫刻畫外，亦爲艷情文學的存在提供了理論上的依據。這種依據主要就是所謂的“穢解脱法”。《僧伽羅刹所集經》卷下載：“若法眼清静，亦觀彼法身，無有衆生想。若復作如是觀，亦不言禁戒。曾聞尊者名優波斯，有弟子名鉢摩迦……入淫女村中，彼淫女見此比丘年少端正，身無塵埃，見懷歡喜，欲意熾盛，時彼比丘，便入淫舍，觀如是結使不欲造結，如是穢解脱法，速得此法果。是時比丘便作是語，而説此偈：欲爲彼毒藥，欲爲不净行，欲爲壞淫色，墮人入惡趣。作是説已，便退而去。”（《大藏經》第四册第一三九頁）佛經中記載此類比丘與“淫女通”者頗多。可見，在修煉過程中即便貪色好淫，衹要能够從中醒悟，悔過自新，依然是可以得道的，“污穢”的淫通之事往往能使人看穿色欲的醜惡、虚幻而得“解脱”，于淫亂之體驗中覺其虚幻。後來的《宗鏡録》説得更明白：“先以欲拘牽，後令入佛智，斯乃非欲之欲，以欲止欲，如以楔出楔，將聲止聲。”（卷二十一）同樣，“綺語”在佛經中雖爲一“戒”，但衹要綺語者能“悔過自責，即得羅漢”。這樣，艷麗的文辭與男歡女愛的行爲都在佛經中找到了存在的理論根據，而這二者的結合就是艷情文學。因此便出現了在聲色穠艷的盡情描寫後來一兩句表示悔悟之意的詩作。如王僧孺《爲人述夢詩》中四句是標準的“宫體”風格：“以親芙蓉褥，方開合歡被。雅步極嫣妍，含辭姿委靡。”但結句却云：“及寤盡空無，方知悉虚詭。”

(《玉臺新詠》卷六) 這樣，艷情文學也就與佛理圓融無礙，艷詩作者亦可學佛行道而理所當然了（如蕭衍、蕭綱等)。徐陵的《玉臺新詠序》作爲艷情文學的理論表述，其“收録艷歌”的選録原則，其“雖無忝于雅頌，亦靡濫于風人”的輕微自責當然亦與佛教影響有關。

自徐陵編選的《玉臺新詠》確立了艷情文學的合法地位後，歷代肯定艷情文學的作家文人大都不約而同地稱引徐陵與《玉臺新詠》，佛教對“宫體詩”及徐陵文學思想的影響也就通過文化的承傳間接地影響了後世的艷情文學理論。也就是説，中國艷情文學及其理論的源頭至少應當上溯到深受佛教影響的齊梁“宫體詩”以及爲宫體詩作理論總結的《玉臺新詠序》。正是在這種意義上，我們纔得出佛教對中國的艷情文學及其理論産生重要影響的結論。從後人對《金瓶梅》、《肉蒲團》等艷情作品的創作目的是“以色戒色”、“以淫破淫”等的認識中，我們仍能看到佛經中所謂“穢解脱法”等的影響。

第四節　文化轉型與《文心雕龍》的“空前絶後”

一、《文心雕龍》的“空前絶後”

《文心雕龍》作爲一部中國文學批評史上最具理論體系與思辨色彩的文論杰作，歷來是中國古代文論研究的重點，對它的研究甚至形成了一門專門的學問——龍學。即便把它放到世界文論的宏闊背景中加以評估，它也完全能與古希臘亞理士多德的《詩學》和印度婆羅多牟尼的《舞論》鼎足而三，輝映千古。誠然，通過無數代學者的不懈努力，對有關《文心雕龍》各個方面的研

究已相當深入，出版了數量衆多的論文論著，可謂碩果累累，成就輝煌。然而，當我們把《文心雕龍》放到文論發展史中加以考察，當我們仔細探尋這部偉大著作產生的内外原因，特別是當我們審視它“空前絶後”的獨特性時，許多疑問也就接踵而來：《文心雕龍》那種嚴密的理論體系，强烈的思辨色彩，“擘肌分理，唯務折衷”的分析方法[①]，亦即“體大慮周”（章學誠語）的致思方式爲什么没有成爲此後中國古代文論發展的主流？有人把《文心雕龍》嚴密的體系與獨特的理論貢獻歸因于外來文化（佛教）的影響，這不能説没有一定道理。但此後的古代文論家中，精通佛學者大有人在（如唐代皎然本身就是和尚），但又爲什么没能循此路徑，寫出《文心雕龍》式的著作？人們一致公認唐代是中國文化發展的高峰，出現了許多中國歷史上登峰造極的文化創造，但爲什么產生不了能與《文心雕龍》媲美的文論著作？這種種的疑問時時在困擾着我們，並且常常與中國文論的理論形態、思維方式、話語系統等問題的思考纏結在一起，影響着我們對中國古代文論總體特徵、發展路徑、現代價值的思考與評價。誠然，從嚴格意義上説，任何偉大的作家與作品在歷史上都衹可能出現一次，是獨特的“這一個”，是特定社會歷史環境中作家的天才創造。因此也許有人會認爲追問《文心雕龍》爲什么“空前絶後”就如追問爲什么没有第二篇《離騷》與第二個杜甫一樣可笑。但在“可笑”的後面却隱藏着遠非“一笑了之”的問題：雖然歷史上不可能出現第二篇《離騷》，但《離騷》的精神、體制却承傳了下來，不但漢賦深受其影響，而且“騷體”成爲一

① 《文心雕龍·序志》。以下引《文心雕龍》衹注篇名。

種文學體制，作家作品，歷代不乏；歷史上也没有出現過“杜甫第二”，但杜詩的精神及其體制風貌、藝術技巧都澤被後世，學習仿效者甚衆，有的甚至還達到了“酷肖”的程度（如陳後山的五律、陳簡齋的部分七律）。但《文心雕龍》出現之後却後繼乏人，其理論建構方式與著作體例都無嗣響，更不用説踵事增華、變本加厲了。魏晋南北朝是中國文學的“自覺”時期，也是文論高度繁榮發展的高峰。《四庫提要》云：“文章莫盛于兩漢，渾渾灝灝，文成法立，無格律之可拘。建安之初，體裁漸備，故論文之説出焉，《典論》其首也。其勒爲一書傳于今者，則斷自劉勰鍾嶸。勰究文體之源流而評其工拙，嶸第作者之甲乙而溯其師承，爲例各殊。”就文論領域而言，應該説曹丕《典論·論文》、陸機《文賦》、劉勰《文心》、鍾嶸《詩品》都可稱之爲“元典”，而“元典”的精神與體例對形成傳統是作用巨大的。同爲論文而“勒爲一書”，且“爲例各殊”的《文心》與《詩品》，爲什么後者成爲此後中國文論發展的主要模式，承傳不絶？而前者的“元典”精神與體例却没有得到承傳？中國文化歷來有重本求源、祖述“元典”的傳統，爲什么這種傳統驗之于《文心雕龍》就顯出了例外？針對這些問題，研究者可以站在不同的角度來加以探究回答。我們則認爲《文心雕龍》之所以“空前絶後”，最主要的原因就是在文化轉型中産生了文化斷裂。

二、隋唐文化在三個主要方面“斷裂”了魏晉南北朝的文化精神

衆所周知，任何一種文化的存在都不是散漫的、無結構的，而是按照一定的法則、秩序結構起來的。在文化的轉型中，由于某些文化特質被選擇、吸收，漸漸規範化、制度化、合法化，並

被强化爲人們的心理特徵和行爲特徵；另外一些文化特質被抑制、排除、揚棄，失落了整體的意義與價值。文化“轉型”之所以可能就是因爲文化系統結構内各要素的組構發生了變化，有些要素承傳下來了，而有些要素在整合與重構的過程中被排除或抑制了。這些被排除或被抑制的文化因素在文化傳統中或因遇到相似的文化環境而被激活和重新開啓，或因文化的“轉型”改向而逐漸被“邊緣化”，甚或就此在歷史上中斷了發展路徑，這就産生了我們所説的“文化斷裂”。中國文化由魏晋南北朝多元並存、審美本位向隋唐五代以儒爲主而兼容佛道的文化轉型中，由于經濟基礎與意識形態都發生了很大變化，在文化的整合與重建中也就排抑了前一時期的某些文化取向與文化因素。也就是説，隋唐文化與魏晋南北朝文化相比，有繼承，有增生，也有“斷裂”。如果聯繫《文心雕龍》的“空前絶后”來加以考察，我們認爲隋唐文化中在以下幾方面失落了魏晋六朝的精神，而這些精神（或稱文化因素）與《文心雕龍》的産生又有至關重要的聯繫。

（一）子家精神的衰落

中國典籍，歷來有經、史、子、集之分。所謂“子家”當然是指先秦諸子及以後歷代那些勒爲專書成一家之言的著作。郭紹虞先生《中國文學批評史》第八節“諸子思想和他們的作風”認爲典型的子書在結構上應該是（1）每一單篇都是邏輯嚴密的論理文；（2）全書應該是一個完整統一的有機體，各篇緊密聯繫，互相依存並爲全書的中心之意所統帥。换句話説，子書乃作者表達自己系統的思想、主張及理論之作，子書的寫作有精心的構思、周密的安排與嚴密的邏輯，它與那些隨事隨言記録書寫，最後編排爲書者不同。子書的特點就在于結構的完整性、理論觀點

的一致性、語言的論析性以及局部與全體間的有機性。這種特點在先秦諸子及以後的《吕氏春秋》、《淮南子》、《論衡》、《中論》、《人物志》、《抱朴子》等著名子書中都體現得很突出。魏晋南北朝時期，由于儒家思想統治地位的失落，外來文化的浸染以及道家思想的興盛，形成了多元文化並存的格局，人們的思想空前解放。在時代黑暗混亂、戰爭頻仍、人命危淺的嚴酷現實中，人的生命意識開始覺醒，人生的意義與價值得到了關懷與追問，宇宙社會、人生倫理的終極依據受到了人們的普遍關注與探尋，人們的理論熱情普遍高漲，形形色色的思想與理論應運而生，互相之間争鳴、論難、抗衡也成爲一時風氣，可以説這是我國繼春秋戰國之後第二個“百家争鳴”的時期。正是在這樣的歷史條件下，諸子精神得到了高揚，對子學的崇尚及競撰子書的風氣盛極一時，講究立言不朽、自成一家，並且注重撰述的體系性與理論性也成爲此時期子書著述的自覺追求。劉勰生活于這樣的時代，當然會受到這種學術風氣的影響，這是《文心雕龍》之所以“體大慮周”、“籠罩群言”的重要原因。這裏就碰到了一個問題，即《文心雕龍》能否算一部子書？我們認爲：雖然《隋書·經籍志》、《舊唐書·經籍志》、《新唐書·藝文志》、《宋史·藝文志》乃至《四庫全書》都把《文心雕龍》歸入集部詩文評類，但晚明的許多學者却視《文心》爲子書。如曹學佺在其《文心雕龍·序志·評》中説：“彦和雖是子類。然會其大全，要之中正，所以爲難。”又在其《文心雕龍·序》中稱“論家劉子”。天啓六年刊行的歸有光輯大型叢書《諸子匯函》中亦收有《文心雕龍》，稱劉勰爲雲門子。嘉靖間晁瑮及其子晁東吴合編的《寶文堂書目》、萬曆間徐𤊹所編的《徐氏家藏書目》也都將《文心雕龍》歸入子類。明代是

《文心雕龍》開始受到普遍重視，"龍學"研究蔚然成風的時代，晚明學者通過精心的研究把《文心雕龍》歸檔定位爲"子書"，這確是符合歷史客觀事實的精辟之見。曹文彪先生在《爲什麼晚明有些學者把〈文心雕龍〉看成子書》一文中認爲把《文心雕龍》看成子書是有一定道理的[①]，並進而指出："晚明學者把它從集部提升到子部，僅從排列的次序看就已經很有意義，這就同漢儒將《詩三百》歸入經部，從而奠定了它不可動摇的地位，後世推崇《離騷》的文人把它看成《離騷經》以及經生們將《論語》、《孟子》看成經書一樣也使《文心雕龍》具有了特殊的地位，從而與那些極一般的詩文評明顯地區别開來。"我完全贊同這種意見。其實劉勰自己在《文心雕龍·序志》中就把此書的子書性質交待得很明確。文中首先説明《文心雕龍》的寫作是基于要"騰聲飛實"、立言不朽，實現生命超越的願望，然後接着説："敷贊聖旨，莫若注經，而馬鄭諸儒，弘之已精，就有深解，未足立家。"可見劉勰之所以寫作《文心》首先考慮的是能否"立家"，即"成一家之言"，而這正是子家的一貫精神，它與注經的"敷贊聖旨"、史家的"通古今之變"以及集部的鋪採摛文、吟詠性情，其側重點是不同的。文中又云："蓋《文心》之作也，本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷；文之樞紐，亦云極矣。若乃論文叙筆，則囿别區分；原始以表末，釋名以彰義，選文以定篇，敷理以舉統。上篇以上，綱領明矣。至于割情析采，籠圈條貫，摛神、性，圖風、勢，苞會、通，閲聲、字；崇替于

① 載《中共浙江省委黨校學報》（杭州）1987 年第 2 期，人大復印資料《中國古代、近代文學研究》1987 年第 6 期轉載。

《時序》，褒貶于《才略》，怊悵于《知音》，耿介于《程器》；長懷《序志》，以馭群篇。下篇以下，毛目顯矣。位理定名，彰乎‘大易’之數；其爲文用，四十九篇而已。”可見，對于全書寫多少篇？分幾部分？各部分之間具有怎樣的聯繫？作者都是有周密的安排考慮的。雖然在寫作過程中不一定依今本次序來進行，但對于全書應當是個什麽樣子以及各篇的位置先後，作者是有通盤考慮的。這也正符合前述郭紹虞先生所總結的兩條子書結構原則。葛洪《抱朴子·外篇·自叙》亦云：“洪年二十餘，乃計作細碎小文，妨棄功日。未若立一家之言，乃草創子書。”“其内篇言神仙方藥、鬼怪變化、養生延年、禳邪却禍之事，屬道家。其外篇言人間得失，世事臧否，屬儒家。”可見，通過撰著子書，“立一家之言”，使“美談飄飖而日載，故雖千百代，猶穆如也。”以此來實現人生的價值，超越有限的生命，乃是魏晋六朝子家的共同願望。葛洪對于《抱朴子》分爲内外篇的説明，雖較爲簡略，亦未詳述書中各篇之所以先後之由，不能與劉勰的《文心雕龍·序志》相比，但細按書中諸篇，還是大體有其統系的。因此我們説《文心雕龍》“體大慮周”是受子家著述體例影響的結果，它本身也是一部成一家之言的子書。衹因劉勰的特殊素養及過人天才，使《文心雕龍》在六朝子書中迥出流輩，其嚴密的體系、精心的結構與細密的理論闡述特别突出。

然而，在隋唐文化中，由于振興儒學的需要，“敷贊聖旨”取代了諸子横議，子家著述衰落了，以獨立不羈之自由思想建言立説的子家精神式微了。當然，我們細檢《舊唐書·經籍志》及《新唐書·藝文志》，可以發現唐代著作子書者並不乏人，但在唐人所作的子書中真能繼承六朝傳統而講求體系建構者實不多見，

劉知幾的《史通》可算其中之佼佼者（且不論《史通》被人歸爲史部是否切當），然《史通》一書寫作顯然受益于《文心雕龍》的啓發。《史通·自叙》云："詞人屬文，其體非一，譬甘辛殊味，丹素異彩，後來祖述，識昧圓通，家有抵訶，人相掎摭。故劉勰《文心雕龍》生焉。"這是品評《文心雕龍》爲數不多的早期材料之一。認爲《文心》系因文學批評中各執一端、混淆紛雜的現象而作，並認爲《文心》之評詩論文有"圓通"之功，這是深得劉勰用心的肯綮之論。劉知幾還將《文心》與《淮南子》、《法言》、《論衡》、《風俗通》、《人物志》、《典語》和自已的《史通》並列，將它視爲一部成一家之言的學術著作而給予較高評價。清人黄叔琳在《史通訓詁補序》中稱《史通》"在文史類中，允與彦和之《雕龍》相匹"，正確地指出了二書具有一種講求體系建構的特色，這是頗有眼力的。我們説隋唐文化失落了子家精神還可從另一方面得到説明。我們知道，就先秦諸子而言，道家長于形上思辨，墨家長于邏輯推理，名家長于辨析名理，總的説來，這幾家都是比較善于理論建構與思辨推理的。在魏晋南北朝理論興趣普遍高漲時代氛圍中，道、名兩家都得到了發展，就連在漢代話語權力排擠壓抑下已斷了綫的墨學也被激活[1]。無論是何王的貴"無"，還是向郭的貴"有"，無論是品鑒人物的由形求神，還是揮麈清談的妙析名理，其理論色彩與形上追求都特别明顯，因而這一時期的學術著述總是自覺不自覺地追求體系的完整與理論的縝密圓融。就道家與名家的子書中，前言葛洪的《抱朴子》與劉邵的《人物志》可分别作爲代表。然細檢《新唐書》、《舊唐書》，

---

① 詳《晋書》卷九十四《魯勝傳》。

墨家類已無唐人新作，名家類亦極少出于唐人之手者。道家類著作雖收録不少，但多偏重于具體實用層面，理論色彩濃厚的著作並不多。我們在前面曾屢言隋唐五代文化體現了一種兼容開放的格局，一種吸納異端的氣度和一種整合、重構的努力。那麽爲什麽子家精神在隋唐時期會消減乃至失落呢？這其中原因固然很多，但我們認爲有兩點最爲重要，那就是儒家主流文化對六朝文化的過份否定；科舉制度對自由獨立思想的抑制。下面便分别論析。

（二）儒家主流文化對六朝文化的過份否定

人們常言隋唐文化漸趨三教融合之勢，這當然是不錯的。但“三教合一”後各教在這塊文化“合金”中的地位並不相同。我們前面曾引過任繼愈先生的話，説明“三教合一”的“一”仍是以儒家文化爲主流、爲中心的。隋唐文化的兼容並蓄、三教並重，甚至“多元”發展都有一個前提，那就是以儒家爲主流。這樣一種文化格局當然就决定了儒學具有排它性的一面。就文論領域而言，從隋朝的李諤、王通到唐代的陳子昂、李白、白居易、韓愈等人，對六朝文學，特别是齊梁文學從總體上否定得非常厲害，具體材料在此無須多加引證。但另一方面，唐人又在極力模仿學習魏晋六朝的作家作品，又在推演發揮他們的文學理論。如陳子昂、殷璠標舉的“風骨”，皎然、司空圖標舉的“詩味”，韓偓、歐陽炯倡言的艷情文學，都可以説是在魏晋六朝舊説的基礎上踵事增華，發展引伸。特别是韓柳“古文運動”理論中的“文道論”，也明顯地受到了劉勰的影響。然而他們在襲用這些前人觀點主張時，却大都違反了中國著述傳統中言而有據，引證前人的慣例，常常不提理論主張首創者的名字。如韓愈的“文道論”

就對劉勰及《文心雕龍》隻字不提，給人們造成一種他的理論是跨過魏晋六朝而直承漢代的錯覺。再如唐代的近體詩格律本是在"永明聲病"説的基礎上，經過長期的創作實踐，最後經過沈宋的總結增損纔得以定型的，但皎然在《詩式》中却對沈約大加指責，更引人注目的是大力鼓吹儒家詩教，全盤否定六朝文學的元、白，却作了大量聲色肉感都超過了齊梁"宫體"的艷詩。從文學承傳來看，他們受"宫體"之影響至爲明顯。這樣一種文化心態就會導致一種潑髒水時連孩子一起潑掉的偏頗。又如隋唐人對思辨性極强、比較富有理論色彩的魏晋玄學多持否定的批判態度，還認爲南朝的綺靡文風導致政亂國亡（如李諤、王勃）等等，都是對六朝文化的過份指責與否定，這樣一種比較功利的文學觀，使得隋唐人對魏晋南北朝的文化成就估價偏低，在文化重構與整合中擯落了許多有益的成份，因而産生了文化斷裂。我們總有一種感覺，在隋唐文化中，魏晋六朝的理性精神消減了，對于形上思考與理論辨析的興趣也普遍降低。魏晋六朝文化中也有追求感性的一面，但理論興趣畢竟很濃，但隋唐人似乎更向往一種感性的生活，更注重一種開放的、外向的思維路向。試看魏晋六朝的許多理論命題，無論是玄學的有無本末，還是佛教中的"般若"、"中觀"，無論是"名教"自然之辯，還是"夷夏"儒佛之争，大都推論嚴密，妙析義理，理論色彩頗爲濃厚，難怪有人稱之爲"中國周秦諸子以後第二度的哲學時代。"[①] 而隋唐時代儒道釋也極興盛，有關論著也不少，但體系建構的意識、理論思辨的色彩都大爲消減。太宗時高僧玄奘所建立的唯識宗之所以很

① 宗白華《美學散步》，上海人民出版社，1981年版，第77頁。

快消亡，我認爲與唐人這種理論熱情的消退大有關係。唐時三教並重，但三教究竟有哪些異同？這引起了學者們的普遍興趣。德宗貞元年間，儒、道、釋三家大論辨于麟德殿："始三家若矛盾然，卒而同歸于善。"[①] 文宗太和元年（827）十月，儒、道、佛三家御前論辯，其情形載入白居易《三教論衡》。但詳觀《三教論衡》，其辯析三家異同亦多就事論事，其推理之嚴密與思致之精微已無法與魏晉六朝同類著作相比。當然，我們説隋唐文化中較缺乏理性思辨的興趣與理論建構的熱情，這僅是就一般情形而言，其中並不排除少數嚴密有系之作（如前言劉知幾《史通》）。之所以出現這種差異，究其實質，乃是因爲在儒家話語權力統治下，那種言"性與天道"的思維取向受到了壓抑，對事物具體的感性的充滿情感的把玩壓倒了對其深層的、根源的探究。唐代文論中成就最高者無疑當推晚唐司空圖的《二十四詩品》，但它與代表魏晉六朝文論最高成就的《文心雕龍》相比，其言説方式的不同是有目共睹的，這也從一個側面説明了魏晉六朝的某些文化因素在隋唐發生了"斷裂"。

（三）科舉制度對自由獨立的思想客觀上産生了抑制作用

始于隋代，盛于唐宋，一直延續到本世紀初的科舉制度，在中國文化史上曾發生過重大的影響，在多方面起過積極作用，這是人所共知的。就以唐代文學而論，科舉考試與唐詩、傳奇以及各種"詩格"類文論著作的大量産生都極有關係，學者們對這些問題已多有論述，此可不贅。然從文化轉型角度言之，則科舉制度的建立與完備也産生了某些負面作用，這就是由于知識分子在

① 見《新唐書·徐岱傳》。

科舉這條利禄之途上趨之若鶩，從一定程度上喪失了個人獨立思考寫作的時間與精神空間，從而使魏晉六朝那種通過成一家之言而垂名後世的思想受到了削弱。“天下英雄入吾彀中”的得意之言正透露出統治者欲以科舉作爲指揮棒來統合士人思想意識的野心。唐代科舉考試諸科之中，進士科最受尊寵，一旦中舉，則苦盡甘來。如仕途順利，十數年間可位致卿相，故被目爲“白衣卿相”。進士科考試内容有詩賦、策問、帖經、雜文等，雖看來也相當豐富，但既有利禄之念懸于胸中，則許多人青少年時之所研習觀覽的典籍範圍也就局限于與考試有關者，勢必很難真正做到“于書無所不窺”，因而科舉使士人的知識視野受到了限制。更爲重要的是士人讀書著述的價值取向發生了變化。科舉未興以前是爲了立言不朽而博覽群書、學習思考，一書之成，往往是畢生心力所繫；科舉興起之後則是爲了中舉做官、對付考試而讀書研習。況且唐代科舉應試與録取間的比例很低，進士科每年參試者成百上千，而録取者纔三四十人。許多落第者衹好一考再考，有的甚至終老無成。當時諺語有云：“三十老明經，五十少進士”[①]著名詩人孟郊中進士時已近五十。很多士人爲了應試花費了大量時間與精力。即使經過千辛萬苦搏得一第，進入了統治者的陣營，亦因公務繁忙或升黜之慮而難能進行獨立的思考和自由的撰述。一句話，科舉既興，利禄之途一開，士人的價值取向已由先前的“立言不朽”向做官“立功不朽”傾斜，並且使士人形成一種依附心態，極力向統治者的文化政策、意識形態靠攏，子家精神中那種獨立自由並多少有些超然于政治權勢之外的建言立説特

① 《唐摭言》卷一《散序進士》。

色被削弱，因此我們說科舉制度的建立，一方面提高了統治階層的知識文化素養，也爲許多出身庶族寒門的士人提供了進身入仕之階。但另一方面也限制了士人的思想，容易對主流文化産生認同，減少了叛逆思想産生的機率，同時對獨立自由的學術思想在客觀上也産生了一定的抑制作用，從這種意義上說，宋代理學家(特别是朱熹)，勸人如要讀聖賢之書，立一家之説，就不要參加科舉，費日耗時受場屋之累，還是有一定眼光的。

三、劉勰與唐代文論家所受佛學影響之不同

劉勰作爲一個精通佛典"博通經論"的佛教學者與信徒，《文心雕龍》又寫成于他在上定林寺與"德熾釋門，名蓋净衆"[①]的著名高僧僧祐一起爲經藏"區别部類，録而序之"[②]的一段時間内，其深受佛學影響是勿庸置疑的。《梁書·劉勰傳》説："勰爲文長于佛理，京師寺塔及名僧碑志，必請勰制文。"已明白告訴我們他"爲文長于佛理"的信息。除《文心雕龍》外，劉勰現存者還有《滅惑論》與《梁建安王造剡山石城寺石像碑》兩文，從中亦可看出他爲文邏輯嚴密、論證精詳的特色。許多研究者對《文心雕龍》深受佛學影響這一點也是一致公認的，問題在于《文心雕龍》確實又是以儒家思想爲主，不但認爲《五經》是文章的源頭與最高典範，而且還把拯救當時不良文風的希望寄托于"矯訛翻淺，還宗經誥"(《通變》)，表現出明顯的儒家復古文學思想。更爲有趣的是，除了《論説》中"次及宋岱、郭象，鋭思于幾神之區；夷甫、裴頠，交辨于有無之域；並獨步當時，流聲

① 見劉勰《梁建安王造剡山石城寺石像碑》，載楊明照《文心雕龍校注拾遺》，上海古籍出版社，1982年12月版。

② 《梁書·劉勰傳》。

後代。然滯有者，全繫于形用；貴無者，專守于寂寥。徒鋭偏解，莫詣正理；動極神源，其般若之絶境乎!”對“滯有”(儒)、“貴無”（道）均表不滿，而極力推崇“般若”佛理及有時間用“圓通”等個别佛學術語外，確實很難發現書中有過多的佛學思想。這樣，學者們在論及此一矛盾時也就衹能含混地説《文心雕龍》以儒家思想爲主，但在方法論上却受到了佛學的影響。如范文瀾在其《文心雕龍注·序志注（二)》中就説“彦和精湛佛理，《文心》之作，科條分明，往古所無。自《書記篇》以上，即所謂界品也，《神思篇》以下，即所謂問論也。蓋採取釋書法式而爲之，故能鰓理明晰若此。”當然也有人認爲《文心雕龍》是“以佛統儒，佛儒合一”，佛爲體、儒爲用（如馬宏山的一系列論文)。在此，我們不打算對各家觀點進行是非優劣的辨析，只是想指出《文心雕龍》以儒家思想爲主而又採用了佛學注重邏輯推理、體系建構、辨析毫芒的思維方法，這其間並無矛盾。思維論辨方法作爲一種工具，是可以運用于不同内容的。前面已屢屢言及，中國的子書著述本來就有注意體系完整、推理縝密、理性思辨的傳統，魏晋六朝子書如《人物志》、《中論》、《抱朴子》等，並没有受佛學影響，作者既不是僧人，也未見有“深通佛理”等記載，但大體上説還是結構嚴密，較有系統的。衹不過説，在佛學影響下的《文心雕龍》，强化了、突出了這方面的特徵，因而顯得特别引人矚目。劉勰究竟在何種程度上接受了佛學哪些思想方法的影響？這也是不易説清的問題。因爲劉勰之時傳入中國的佛經已很多，也不止一種教派，而各派所强調的佛理是不相同的。如果我們能確定劉勰所研習佛典的範圍，並且能從中發現一部（或幾部）在結構體制與論辯方法上都與《文心雕龍》類似或

接近的佛典，此一問題或許可以得到剴切翔明的回答，但這樣的工作頗不易爲。就筆者淺見，佛教思想方法最明顯地影響《文心雕龍》的是大乘般若學的“中道觀”，也有學者早就提出了這種看法[①]。但我認爲這衹是一種思維方式，而不是影響人們世界觀的所謂“思想”，也可稱之爲一種方法論。我認爲論者們在説佛教影響劉勰的《文心雕龍》時常把“佛教思想”與“佛教的思維方法”，或可稱“思想方法”混爲一談，因而常在儒、道、釋的倚輕倚重上争辯不休。一定的思想與表達這種思想時的思維方式、肌理層次乃至用語行文固然有一定聯繫，但隨着方法的逐漸成熟系統，它完全可以與原來的思想剥離而成爲一種工具，成爲一種方法論，劉勰借助了佛學中的思維論辯方法來建構以儒家文藝思想爲主的文論體系當作如是觀。我們説劉勰運用了佛教般若學的“中道觀”作爲他論文敘筆與割情析采的方法（當然同時也有《易傳》、玄學以及前言子家的多種方法），這他在《序志》“擘肌分理，唯務折衷”兩語就已交待得很明白。所謂“中道”觀是佛教大乘龍樹一宗對于宇宙真理——實相的一種認識方法。即以“二諦相即”來解釋實相。也就是説，從“真諦”來看是“空”，從“俗諦”來看是“有”，然而這種“有”却是“假有”，所以從“真諦”説就是“非有”，從“俗諦”説就是“非無”，這種觀點，佛教又叫“中道實相論”，换言之，“中道實相論”，是既看到“空”（非有），又看到“非空”（非無），同時又不着兩邊。佛教哲學之所謂“真”、“俗”二諦是互相關聯的，把世俗人

① 馬宏山《劉勰的佛教思想屬大乘空宗》，收入《文心雕龍散論》，新疆人民出版社，1982年5月版。然筆者對其《文心雕龍》“以佛統儒，佛儒合一”的觀點，並不贊同。

所看到的真實叫“俗諦”，把出世人所見到的真實叫“真諦”，“真”、“俗”二諦都是在一個“境”（現象世界）上所見到的“理”，這樣把“二諦”統一起來就是“中道”，把“二諦”割裂開來就是偏見。隋唐之際的吉藏，在《二諦義》中云：

> 俗非真則不俗，真非俗則不真。非真則不俗，俗不礙真；非俗則不真，真不礙俗。俗不礙真，俗以真為義；真不礙俗，真以俗為義也。（《大藏經》，第四十五册，第九十五頁）

這樣的一種認識方法與致思方式，明顯的特徵就是相對主義的結構與折衷主義的方法，能看到事物相對兩方的殊性，更强調其“相即”而表現出的整體性，做到不偏執而又圓融無礙爲其歸宿。《文心雕龍》中的“體性”、“風骨”、“通變”、“情采”、“隱秀”的兩兩對舉，而注重其“相即”的重要，既十分强調徵聖宗經，又對當代“緣情綺靡”之作給予一定重視，重質而不廢辭采；此外再如《徵聖》云：“正言所以立辯，體要所以成辭；辭成無好異之尤，辯立有斷辭之義。雖精義曲隱，無傷其正言；微辭婉晦，不害其體要。體要與微辭偕通，正言共精義並用。聖人之文章，亦可見也。”《定勢》云：“奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用。”《通變》云：“斟酌乎質文之間，而㯳括乎雅俗之際”等等都可看出對此種方法的運用。所謂“偕通”、“並用”、“俱通”、“適用”云云，强調的都是文學作品構成要素間的“相即”融通，共同爲抒情寫志服務。從這種意義上說，論者謂劉勰深通文學藝術辯證法，是頗有道理的。毫不奇

怪，一個“爲文長于佛理”的作家寫出“深得文理”的文論著作，這二“理”之間一定有某些聯繫，這也是不言而喻的。除了上述諸端外，《文心雕龍》的産生也與劉勰的天才創造有關，祇是關于他生平事迹的材料太少，難能作更深一步的研究。至此，我們可以作出這樣的總結：劉勰的《文心雕龍》乃是在繼承子家傳統、受時代風氣影響（形上思辨、普遍的理論興趣）、利用佛學中某些認識思維方法的基礎上，再加上他的天才創造而産生的。認爲《文心雕龍》中很少用佛教詞彙術語，並且是以儒家傳統文學思想爲主就說劉勰“嚴格保持儒學立場，拒絶佛教思想混進來”的說法固然欠妥①，而把《文心雕龍》的産生完全歸因于佛教影響的結果也不符合事實。佛學對《文心雕龍》的影響更主要在于方法論方面，在于那種“擘肌分理”後又“唯務折衷”的分析綜合並用的方法。就《文心雕龍》中的具體觀點看，好多並非劉勰首創，他的出色過人之處就在于把分散的、零星的理論和觀點精心地編織到了自己嚴密的思想體系中，並在新的建構與整合中加以引伸與發揮，從而使理論以整體與系統的方式發揮出更大的功能，以其博觀之功、兼綜之力與折中之法改變了中國文論著作或散或偏的格局。所以我們在第二章中曾把《文心雕龍》當作文論整合的成功嘗試。討論至此，前面所提出的爲什么同樣精通佛典、深受佛教影響的唐代和尚皎然（其他且不論），他的《詩式》就不能與“體大慮周”的《文心雕龍》相比，換句話說，爲什麼會出現了同因異果的情形？這也就不難回答了。

（一）如前所言，中國文化由魏晋南北朝向隋唐五代轉型，

---

① 范文瀾《中國通史簡編》第二編422頁，1958年版。

產生了文化斷裂。這表現在子家著述中重視理論建構傳統的衰落，儒家主流文化對六朝文化（當然也包括《文心雕龍》）的過份排抑以及科舉制度對自由獨立學術思想的抑制等等幾個方面。一句話，隋唐文化的結構已發生了變化，有助于《文心雕龍》產生的諸多有利條件在隋唐文化結構中退居“邊緣”，甚或由顯而隱，不能成爲一種普遍的文化時尚而影響廣大的士人了。社會環境、時代精神，或曰“文化語境”都已發生了變化。隋唐文人反對六朝綺靡文風，韓柳古文運動集矢于“駢四儷六”之文，《文心雕龍》因用華美駢文寫成，僅從形式上就足于成爲攻擊的靶子。清人劉開說：“自韓愈退之崛起于唐，學者宗法其間，而是書（指《文心雕龍》）幾爲所掩。”[①] 準確地指出了唐人文化趣味不同于六朝，因而《文心雕龍》的價值被“遮蔽”的情形。劉氏接着批評說：“夫文亦取其是而已，奚得以其俳而棄不重哉!”[②] 確實指出了“古文運動”的偏頗之處。

第二，皎然爲唐代著名詩僧，其詩在當時即名重士林。劉禹錫《澈上人文集紀》評唐僧人詩有曰：“獨吴興晝公能備衆體。晝公后，澈公承之。”後人評價也頗高，嚴羽《滄浪詩話·詩評》就說：“釋皎然之詩，在唐諸僧之上。”他與當時的著名詩人韋應物、皇甫曾、秦系等均有來往。據釋福琳《唐湖州杼山皎然傳》所載，除詩文集與詩論流傳外，皎然還有《儒釋交遊傳》、《内典類聚》、《號呶子》等著作（今已不傳），佛學造詣應該是很高的。他的《詩式》中所用的“作用”、“道情”、“空王之奥”等語，都

① 見《書文心雕龍後》，據楊明照《文心雕龍校注拾遺》第 443 頁轉引。
② 同上。

是佛教常用語，其受佛教影響是明顯的。有學者認爲，《詩式》文辭簡要的條目式寫法可能受到了禪宗語録的啓發[1]，也是言之有據的。也就是説，佛教對皎然及其《詩式》有重要影響，這是無須多論的事實。然而，僅就其佛教影響一端言之，皎然所受的影響與當年劉勰所受的影響已發生重大差異。劉勰卒後二百年皎然纔出生[2]，在這段時間裏，佛教已完成了中國化的過程，具有中國特色的佛教——禪宗在社會上已頗有影響。皎然生活的時期，禪宗典籍中的《壇經》、《神會語録》等已廣爲流傳。禪宗本守初祖達摩"以心傳心，不立文字"的所謂"教外别傳"，但爲了啓悟僧衆，禪師們還是多方設喻，用點悟的方式來宣講暗示佛法大意。或當頭棒喝，或逞弄機鋒，或逆向思維，或危言聳聽，以此來誘導僧徒自悟佛性，以達"涅槃"妙境。這些内容被記録下來，便成了禪宗語録。"不立文字"的禪宗變成了文字禪。魏晉六朝佛學中那種辨析名理、長篇推演，講求結構之完整與論證之嚴密的方法及著作體例逐漸被語録體、條目式、點悟式的禪宗語録所取代。皎然生活于禪宗正盛的時代，他自己又是佛門中人，不能不受此種思維及著述方式的影響。由此看來，同爲受佛教影響極深的劉勰與皎然，他們所接受佛教的影響的方面與思維路向是很不相同的，再加上各自處于不同的文化形態之中，各自的才、氣、學、習等先天稟賦與後天習染也各不相同，所以就使得《文心雕龍》與《詩式》各異其趣。"同因"（實質上因也不盡

---

① 詳王運熙、楊明著《隋唐五代文學批評史》第 331 頁，上海古籍出版社，1994 年 10 月版。

② 劉勰約卒于普通元、二年（520、521），見范文瀾《文心雕龍注》第 731 頁。皎然約生于玄宗開元八年（720）左右，詳李壯鷹《詩式校注前言》。

相同，已如上述）導致了"異果"。隨着中唐以後禪宗的大盛，禪宗幾乎等于佛教的同義語，魏晋六朝佛學中嚴密的方法論影響也隨之斷裂。因此不僅唐代僧人如皎然者寫不出《文心雕龍》式的著作，即使是以後歷代受禪宗影響極深的文論家也不可能寫出類似的著作，而使《文心》真正的"空前絶後"了。

四、"《文心雕龍》模式"與"《詩品》模式"

縱觀中國古代文論的發展，我們可以明顯看出：魏晋南北朝時代中國文論已形成了兩種模式。一種比較講求體系的完整、理論的思辨與論析的細密。內則有貫穿始終的思想脉絡，外則有精心編排的結構體制。每篇既是一個獨立的單元，又成爲全書不可分割的有機組成部分，如宋代理學家所説的"理一分殊"、"月印萬川"，完整而有系統。當然以《文心雕龍》爲代表，陸機《文賦》亦庶幾近之；一種則比較偏重點悟式的感發，條目式的結構，且多用象喻，即興發揮，不作過深過細的理論闡述，其理論觀點要通過後人的"二次提升"（對零散的材料進行歸類總結，歸納演繹）方能明其藴含，知其全貌。在這樣的著作中我們也不排除作者有較系統的思想，然這樣的"系統"是一種隱性的結構，這可以以《詩品》爲其代表，以後中國文論著作走的主要就是這條路子。鍾嶸《詩品》以人繫詩，分品第、溯源流，並以序言冠于篇首，闡明全書綱領，當然不能説它没有體系，且對于它的體系學者們已進行過許許多多的論述。但我們總覺得，《詩品》的所謂"體系"，與《文心雕龍》的體系是不一樣的，它更多地屬于一種"隱性"的體系。比如説，《詩品》中把漢以來的一百二十三位詩人分上、中、下三品，其每位詩人品次的高低並未嚴格按照序言中所倡言的"自然直尋"、"風力丹采"、"滋味"等理

論作爲標準，而主要是以源之所出作爲標準（如源出《國風》及《小雅》者入上品者比源出《楚辭》者多），而這樣的"標準"鍾嶸在《詩品序》中亦未明言，是經過研究者的分析研究纔總結出來的。但是，正是自身理論價值與在中國文論史上的地位都遜色于《文心雕龍》的《詩品》却成了此後中國文論著作的主要言説模式。《詩品》的溯承傳淵源、定作家作品優劣高低、印象式批評、摘句式評論以及比喻式描繪等方法成爲了中國文論著作的主流，即從許多如《詩式》、《詩格》、《詞品》等書名上，也可看出"《詩品》模式"的巨大影響，而"《文心雕龍》模式"的承傳者却寥寥無幾。也就是説，從傳播學的意義上説，《詩品》對此後中國文論的影響超過了《文心雕龍》。爲什麼會出現這樣的情形呢？我想仍然衹能用"文化斷裂"來加以解釋。確實，當我們驚羨于隋唐文化的高度繁榮，當我們驚異于唐代文學創作在詩歌、散文、傳奇乃至變文等俗文學方面都取得了輝煌的成就時，我們也爲唐代文論的成就不能與其創作實績媲美而略感惋惜。惋惜之餘，我們也會深深感到：中國文化從魏晉南北朝轉型到隋唐五代，確實失落了某種理性精神、形上的思辨以及進行體系建構的學風。後人對魏晉風度、六朝風流的追思緬懷，是不是也隱含着對這種失落了的文化精神的追思呢？

第五章　理性精神與詩性升華

第一節　宋型文化概述

陳寅恪先生曾指出："華夏民族之文化，歷數千年之演進，造極于趙宋之世"①，確實，相對于盛極一時的隋唐文化，宋文化在精神文明方面更勝一籌，並顯示出知識型、思辨型、人文型等種種鮮明特點。然而長期以來，各種文學史、思想史、文化史論著都習慣于把唐宋劃爲一個階段，唐宋並稱連用，已相沿成習。誠然，唐宋作爲中國封建社會學術文化都高度繁榮的兩個朝代，確實有許多一致之處，再由于文化承傳的巨大推力，宋型文化也確實繼承了唐型文化中的許多重要方面。但是當我們把唐宋文化作爲兩個整體來把握比較，並由此而剖析各自的內部構成時，我們就會發現不論是外在的形態風貌還是內在的脉絡結構，宋型文化都與唐型文化表現出多方面的差異而具有自己獨特的形態特徵。從文化轉型的理論看，我們認爲是中國文化發展中的又一次轉型。

① 《金明館叢稿二編》第245頁。

由唐型文化向宋型文化轉型的歷程，實際上從中唐即已開始，衹是到了北宋王朝的建立，彼此不同的文化特徵纔得以定型和凸現。清人葉燮有云："貞元、元和之際，後人稱詩，謂爲'中唐'。不知此'中'也者，乃古今百代之'中'，而非有唐之所獨，後千百年無不從是以爲斷。"[①] 葉氏雖論的是詩歌，但以貞元、元和之際作爲唐代文化發生重大變化而向宋型文化過渡的大致起點也是合適的。那麽，從唐型文化向宋型文化過渡有些什麽特點呢？擱下物質文化與制度文化層面不論，僅從精神文化着眼，我們認爲以下幾點變化是明顯的：

第一，中唐的儒學復興運動開啓了此後的宋明理學。無論是元白的"新樂府運動"，還是韓柳的"古文運動"或啖助、趙匡與陸質發起的新經學運動[②]，其通過恢復振興儒學來重新確立儒家文化的話語霸權，並以此來排斥佛老，爲改革弊政與加强中央集權的現實政治服務的用心是十分明顯的。但此時的復興儒學又有其特殊的思想取向，那就是力圖開啓原始儒學中思孟學派心性義理的"内聖"傳統，從儒學傳統中爲廣大士人開啓一片安身立命的精神家園，以此來彌補兩漢以來儒學重"外"輕"内"的缺憾和消解佛老對士人精神生活的巨大影響。于是，孟子的性善之説、養氣正心之論受到了特别的重視。韓愈作《三器論》云："不務其修誠于内，而務盛飾于外，匹夫之不可，而況帝王哉？"對修身、正心、誠意一類内傾型道德修養的注重，使韓愈對于熱

① 《己畦文集》卷八《百家唐詩序》。

② 《舊唐書》卷一百八十九《陸質傳》云："陸質，吴郡人，本名淳。避憲宗名改之。質有經學，尤深于《春秋》，少師事趙匡，匡師啖助，助、匡皆爲異儒，頗傳其學，由是知名。"可知陸質、陸淳本爲一人。

烈主張内聖之學的孟子十分傾心。他認爲，如果没有孟子，道統就會斷裂，儒學就會支離，文化就會雜糅不醇，他最爲推崇孟子的，便是“萬物皆備于我，反身而誠”的“踐形之道”[①]。陳寅恪先生謂：“退之者，唐代文化學術史上承先啓後，轉舊爲新關捩點之人物也。”[②] 對韓愈“轉舊爲新”、開啓宋明理學的歷史作用作了高度評價。然而，韓愈一方面萬死不辭諫迎佛骨，確立道統以攘斥佛老，一方面又與大顛和尚等僧人交往，在兼綜溶攝的學術風氣影響下，他的思想又受到了佛老的影響，因而被宋代理學家譏爲“不醇”、“倒學”、“于道本無所得”等等。韓愈學生李翱著《復性論》，本爲闡發儒家心性之學，但也免不了“援釋入儒”。此種情形説明，與佛道（特别是佛）相較，儒家的心性理論本來就很薄弱，加上魏晋六朝佛道大盛時儒學統治地位失墜，致使佛道乘虚而入，占據了人們大片的精神領地，雖經初盛唐的儒學復興，然已着先鞭的佛老思想可謂根深蒂固，不易消除。所以在開啓宋朝理學的先行者如韓愈、李翱的思想裏，就已援佛老以入儒，此後無論是程朱理學還是陸王心學，其以儒爲主而雜糅佛老的種子在理學初始之時業已播下，這就是理學家們（特别是朱熹）一方面嚴斥佛老，一方面又自覺或不自覺地用佛老思想與致思方法來建構新儒學理論體系的根本原因。之所以説中唐及以後的儒學復興是宋明理學的先導，還表現在啖助、趙匡、陸質發起的新經學運動已一反漢唐經學家側重語言文字訓釋的舊風，“視漢儒之學爲土梗”[③]，專注于經書内在理念的探討，進而在

① 見《送王秀才序》。
② 《論韓愈》，見《金明館叢稿初編》第296頁，上海古籍出版社，1980。
③ 見《困學紀聞》卷八《經説》。

"臆斷"之中[1]，自由闡發自己的見解，甚或"疑經改經"，表現出不盲從、不唯聖的理性精神，這樣一種風氣影響了整個宋代的學風。宋人的不拘舊説敢于創新，大膽懷疑而又小心求證，重義理而力求言之有據，善建構而不爲空言的學術特色都與此種風氣有關。正如陸游所言："自慶曆後，諸儒發明經旨，非前人所及。然排《繫辭》，毁《周禮》，疑《孟子》，譏《書》之《胤正》、《顧命》，黜《詩》之序，不難于議經，況傳注乎？"[2] 陸游對此似頗有微詞，其實這正是宋人學術中理性精神的體現。

第二，自省内斂的士人心態與反求諸内的精神探求。唐代自安史之亂後，藩鎮割據與宦官專權一直是深重的社會痼疾，這兩個痼疾的擴展與惡化不但造成了唐王朝後期的國勢貧弱，中央政府形同虚設，更重要的是在廣大士人心理上投下了迷茫困惑而又悲觀失望的陰影，一種沉重的"失落感"導致了深長的心理危機。特别是在力圖重新復興"盛唐氣象"的"永貞革新"失敗之後，廣大士人的思考重心與人生價值取向顯然已從外在的經世致用、建功立業轉向了内在的哲理探求與人格養煉，"内聖"之學之所以逐漸壓倒了"外王"之學成爲爾後理學的中心，其現實的社會政治原因也在于此。轟轟烈烈的農民大起義宣告了煊赫一時的大唐王朝的終結，五代十國的紛亂雲擾更加重了有識之士的憂患意識。公元960年，趙匡胤陳橋驛兵變，黄袍加身，趙宋王朝建立。然而，新王朝的建立雖又重新激起了社會歷史責任感强烈的有識之士經邦治國的熱情，"外王"之路似乎又透露出一綫曙

① 《四庫全書總目提要》卷二十六，《春秋集傳纂例》條。
② 見《困學紀聞》卷八《經説》。

光。然而，對外戰爭的一再失敗，納幣稱臣的奇耻大辱，由失敗受挫而産生的自信心的低落，以及由此而産生的保守苟安心理，終于使王朝内部本以富國强兵爲理想的改革，一次次以失敗而告終。于是，宋代士人便衹得把思想的觸覺伸向方寸之間而可包裹宇宙萬物的心靈世界。人生的價值與意義、宇宙社會的秩序、道德倫理的實質乃至萬事萬物之理都作爲探求的對象而强烈吸引着士人，文化創造的熱情空前高漲。宋人似乎把唐人那種躍馬疆場、開邊拓土以及立功不朽的外向開拓變成了辯析物理、理論建構、知識創新乃至精神解剖、人格提升的内向挖掘，以知識學術的創造與積累來彌補不能建立外在事功的缺憾。而宋代歷朝君主的愛好藝文，重文輕武的文化政策，宋初《太平御覽》、《太平廣記》、《册府元龜》、《文苑英華》等幾部大書的編纂與流播，活字印刷術的發明，教育的相對普及，書院講學的興盛，所有這一切，形成了宋代知識型文化的特有形態。與唐代相比，宋代文人讀書更廣、藏書更豐、博通多識者更衆，一句話，學者氣息更濃，並且在理學的影響下，形成了一種講求知識系統、注重理論建構的自覺意識。宋人遨遊于知識典籍的浩瀚海洋中，一方面用“内遊”、“内養”來消釋現實政治引起的憂憤，另一方面在格物致知、存理滅欲中提升道德，擴充人格力量，在平常日用中實現人生的完滿與精神的超越。這種自省内斂之心態、向心靈精神深處拓進的思理學術趨向以及以簡淡蕭散、“氣象近道”爲人生高格的精神追求，連同上述由理學追求形上思辨與理論建構的風氣結合到一起，輻射、表現到文學藝術及其理論中，就形成了宋詩中的好議論，强調以學問爲詩，追求平淡自然的詩境以及文論中注重體系建構，以“理”論詩評詩，重“意”重“韻”而又講

“格”講“法”等種種特點，使宋代詩學呈現出一種自覺追求體系建構，熱衷理論研析的特色，而這與唐型文化及其文論相比顯然已有極大的差異。

第三，禪悦之風與以禪論詩。與元、白、韓、柳、趙、啖所鼓動的儒學文化復興運動並流，中唐以後，還有一股强大的社會思潮，這就是士大夫們的狂熱禮贊南宗禪，形成風靡士林的禪悦之風，此風經五代至宋而愈烈，影響了精神文化的幾乎所有方面，形成了宋型文化的又一重要特徵。禪宗的歷史及流變已有許多著作，在此可不多論，但宋代以降禪宗已浸入到社會生活各個方面却是不争的事實。如果説佛教的“中國化”是以六祖慧能所創的“南宗”逐漸取代其他諸派爲標志的話，那麼佛教的普遍化與世俗化無疑應當在宋代。如果説此前佛教對中國文化的滲透還是顯性的、有迹可尋的話，那麼此後佛教對中國文化的影響已如鹽入水中，有味而無形了。也就是説，佛教的思想、義理、致思方式、言説方式都已融入中華文化血液之中，對人們的精神生活、思維方法以及日常行爲産生了“日用而不知”的作用。就文學與文論領域而言，兩宋文人大多好佛，與僧人交往酬唱成爲一時風氣；僧人中文學造詣較高者不乏其人，文論著作中多有僧人之作。盛極一時的“詩話”受禪宗語録體影響之迹甚明。而最重要的是，在以上諸端的合力作用下，産生了以禪論詩的普遍風氣，詩禪互喻共通，彼此融攝，從而爲中國古代文論的發展開啓了另一天地，爲尋求藝術思維開辟了另一路徑，遂使“禪與詩學”成了中國古代文論研究中的重要課題。宋代文化中這種佛教禪宗滲透于精神文化各個方面的情形，從理學家雖對佛學極力排斥，但又總是免不了要受其影響這一悖論中可以得到有力的説

明。禪宗的絶妙之處，“在于它把人的情欲導向内向反省，使情欲轉化爲人生情操的自我修養動力，從而平息了向外追求的躁動”[①]。而這與理學家們强調心性存養，力圖使道德倫理成爲人們的自覺追求，使道德的先驗性與人的人性本能互相溝通的思致趨勢是一致的。總之，研究宋型文化，理學與禪宗不可忽視。研究宋型文化中文論之嬗變，理學與禪宗對文論之影響，亦無疑是其重點。

第四，俗文化的興盛以及雅俗的對立與互化。提起宋明文化的特徵，人們都不能不注意隨着商業經濟的發達，城市的繁榮，市民階層的興起，俗文化逐漸興盛，從以前的“邊緣”地位逐漸向主流和中心挑戰、進逼這一事實。而這一過程也正是從中唐以後纔加快其發展的。“貞元尚侈，元和尚俗”正是這種社會文化風尚轉變的概括説明。中唐以後俗文學的興盛表現在以前被排斥在正統詩文主流之外的傳奇小説、俗講變文以及源于民間但逐漸以表現都市生活爲主的詞逐漸興盛起來，表現男女艷情的文學創作繼齊梁之後又興起了一次高峰。前已言及，隨着中唐以後封建階級知識分子中的有識之士力圖通過政治革新、振興儒學來挽救大唐王朝衰頹命運之夢的破滅，士人的人生理想及思想取向都經歷了一個由外在事功向内在精神開掘的轉變過程。但這種由外到内轉變的途徑却不止一條。如明知不可爲而爲之，在江河崩潰之際仍想挽狂瀾于既倒，通過儒學道統的再闡與重建來實現一己的“内聖”價值與維繫外在的世道人心，可以韓愈、皮日休等爲代表；先有强烈的事功之心與改革熱情，政治理想破滅之後却以追

① 見葛兆光《道教與中國文化》第222頁。上海人民出版社，1987年9月版。

求聲色利欲及内心的安恬自適爲人生樂事，從偏重文學的經世致用轉到了强調娱目遣興，二者之間有冲突，有矛盾，但最後又總是圓融地統一在一起，這又是一條途徑，可以元、白爲代表；還有一些人則乾脆沉湎于一己的狹小天地之中，借自然山水、酒色情愛來消釋憂憤，化解人生的鬱結與塊壘，這又是一條途徑，可以韓偓《香奩集序》與歐陽炯《花間集序》中所表現出的思想傾向爲代表。俗文學的興起既與社會經濟結構的變化與市民階層的勃興有着天然的聯繫，又以都市生活作爲表現的“語境”，那麽最能表現市民階層審美趣味與都市生活鮮明特徵的艷情也就成爲了描寫的中心，唐傳奇中以愛情題材擅勝，晚唐五代詞中多依紅偎翠之作而由此奠定了“詞爲艷科”的傳統，元、白（特别是元）許多俗艶的排律，李商隱的許多“無題詩”以及韓偓、韋莊等一系列作品都是以艶情爲主題的。這樣一種以表現市民階層審美趣味和以都市生活爲主要内容的俗文學潮流發展到宋代雖因理學的壓抑而减緩了速度和改變了表現方式（如宋詩中極少艶情之作，但艶情内容却成了詞的專利。宋代詩詞職能有别，詞作爲“詩餘”既不能進入詩文主流，而不被重視，正因爲如此，它纔得以保存了更多作家的真情實感），但作爲一股伏流，它始終與正統的“雅”文學——詩文處于對立而又互補的地位，經過宋、元、明的發展而逐漸壯大，最後終于由“邊緣”入主中心，成爲代表時代精神與歷史發展趨勢的文化潮流。與此相聯繫，在宋型文化中也經歷了一個由“雅”、“俗”對立而又互化互補的過程，如“以故爲新，以俗爲雅”（《後山詩話》）等理論的提出，就是這方面的表現。俗文學的興盛還促進了俗文學理論的勃興，小説戲曲理論、評點式批評等都充分展示了宋型文化中俗文學理論的

實績。與俗文化興盛相聯繫的又一重要現象是隨着宋以後各體文章用語的漸趨平易，言（口語）文（書面語）之間的距離大爲縮短，並由此產生了與正統典雅文言有別而比較接近于當時一般人日常用語的“白話學術”（用白話進行講學、論辯、談禪論佛及進行學術著述），使得中國文化傳統中的“白話”言説一路擴展凸現，並向更爲廣闊的領域發展。

以上幾個方面當然衹是宋型文化中的犖犖大端與彰彰著者，並且主要是從唐型文化與宋型文化的不同，從後者怎樣從前者過渡轉變而成“型”定“態”的角度來加以探討的。文學與文論作爲文化大系統中不可缺少的子系統之一，同文化的其他子系統（如哲學、宗教）處于合乎規律的關係之中，文化格局與構成要素的變化既包括子系統的變化，也必然會引起子系統的變化，因而文化轉型就使作爲子系統之一的文學理論也隨之發生變化。如上言的理學興盛、自省内斂以及禪悦之風等都在影響着文論的構成與變化。但是，在文化轉型與文論嬗變諸多關係的論題中，有些論題雖十分重要，然已有學者進行過深入研究，爲避重復，只好從略。如關于禪悦之風對宋代文化中詩學的影響，張伯偉《禪與詩學》、皮朝綱《静默的美學》、《禪宗美學史稿》、祁志祥《中國美學的文化精神》等專著中就已作過較深入的論述，雖諸家所論各有側重，但兼綜統觀，已得吾先。因此，本章僅選取（一）理性精神與詩學自覺；（二）自省内斂的心態與平淡自然的審美理想；（三）語録體與中國古代白話學術（包括文論）三個方面加以論述。

需要特别説明的是，我們所指的“宋型文化”並不僅僅包括兩宋，其下限一直到明代中葉。也就是説，它包括了從北宋（貞

元、元和到北宋爲過渡期）到公元十六世紀中葉王守仁“心學”崛起大約六百年的歷史時段。之所以打破朝代界限，把這一歷史時段的文化稱爲“宋型文化”是基于如下的考慮：

第一，從社會制度層面看，這一段時期基本上没有發生足以改變社會性質與經濟結構的重大變革。雖元朝是少數民族統治了占人口數量多數的漢人，然而，自忽必烈推行漢法，以後各代元蒙皇帝踵事增華，戰争的勝利者很快被漢文化同化，成了文化上的被征服者。一句話，並没有因元蒙貴族的入主中原而使宋代以來的文化傳統中斷，也並未因異族文化的羼入而改變文化類型與結構。

第二，從意識形態層面看，程朱理學成了這一歷史時段的主流思想。雖然到了南宋後期就有了兼綜朱陸的學術傾向，整個元代的理學也有兼綜朱陸的特色，但總的看來，被官方認可並深入影響社會心理及行爲文化的終究以程朱理學爲主。王守仁“心學”崛起以前的明初理學，更可以用“述朱”二字以概之。

第三，就文學藝術層面言之，則從宋元山水畫、宋元話本、宋元俗文學等稱謂中即可看出在審美趣味上宋元的一綫相承。隨着城市商業的發展與市民階層的發展壯大，宋代以迄明中葉，俗文化日益發展壯大雖是不可否認的事實，但它終究仍處于“邊緣”地位，仍不足于與正統的詩文分庭抗禮。更重要的是，仍還没有出現代表市民階層文化觀念的著名思想家爲俗文化争奪生存權利，並以此與傳統主流文化挑戰與抗争。

第四，就文論層面而言，則可以説元代與明初都没有改變宋以來載道致用與緣情審美並行發展的格局。從文論著作的體制形態來看，也大都祖述兩宋，無太多太大之變化。元代雖有曲論劇

論出現，明初亦有繼作，但總的看來，並未改變兩宋形成的文論格局。因此我們便把這一歷史時段作爲“宋型文化”來加以觀照，而且把注意力主要地放在各種文化特徵成型定格的兩宋。至于文中的“宋型文化”、“宋代文化”、“宋元文化”或“宋明文化”諸稱，僅是爲了行文的方便而變換不同的名稱，其涵義均概指從北宋到明中葉這一歷史時段的文化。

第二節　理性精神與詩學自覺

前已言及，宋型文化中知識型文化樣態、自省内斂的思辨求索傾向以及疑古辨僞的客觀求實精神形成了宋代文化中比較强烈的理性精神與喜好形上思考與體系建構的理論興趣。這樣一種精神不但是理學興盛的土壤，而且又通過理學得到輻射與凸現，並由此而影響了包括文論在内的許多領域。“理性精神”作爲宋型文化一種顯著的文化特色，它表現于宋代思想文化的許多方面。就文論層面而言，它不但表現于理學家的文論中，而且也表現在文學家文論以及詩話詞論之中。“理性精神”亦包涵不同的指涉層面，如客觀求實的精神、體系建構的自覺、形上思考的興趣以及理論辨析的趨向等等。在此，我們主要着眼于理論思辨的層面，通過個案分析，用散點透視的方法來看宋代文論中的理性精神，或曰理性精神對宋代文論的影響。二程説：“古之學者一，今之學者三，異端不與焉。一曰文章之學，二曰訓詁之學，三曰儒者之學。欲趨道，舍儒者之學不可”。(《二程集》，第 187 頁)三者之中，訓詁之學與文論關係不大，可以不論，而儒者（其實就是理學家)、文章之士（文學家）都有不少評詩論文的言論，

他們是宋代文論寫作的主體。考慮到宋代詩話詞論，實爲宋代文論之大宗，談理性精神的影響，乃不可或缺的重要方面。這樣，我們從文學家、理學家、詩話中各選一家（部）作爲個案進行剖析，庶幾可窺宋代文論中理論思辨特色之大致面貌。

一、以歐陽修為例看文學家文論的理論特色

歐陽修是北宋詩文革新運動的領袖，在文學創作上取得了令人矚目的多方面成就，又是積極參與政治革新、力圖改革現實弊端的政治家，還是“詩話”這一論詩專著形式的開山祖師，故他的文論在文學家文論中極有代表性。歐陽修文論的內容十分豐富，在此我們擬論析其中的三個主要方面。

（一）文道論

歐陽修像其前輩柳冕、王禹偁、穆修以及同時的石介一樣，在理論上强調“道”與“文”的關係，但又對前人理論進行了修正與創新，具有了更豐富的内涵，成爲指導詩文革新運動健康發展的理論基石。以後宋代文學家文論中言及“文”、“道”問題時，大致不出歐氏範圍，因而他的文道論在宋代“文”、“道”論中具有一定的代表性與普遍性。最能代表歐陽修文道論觀點的是他的《答吴充秀才書》，其文云：

> 夫學者，未始不為道，而至者鮮焉。非道之于人遠也，學者有所溺焉爾。蓋文之為言，難工而可喜，易悅而自足。世之學者往往溺之，一有工焉，則曰吾學足矣；甚者至棄百事不關于心，曰吾文士也，職于文而已。此其所以至之鮮也。昔孔子老而歸魯，《六經》之作，數年之頃爾。然讀《易》者如無《春秋》，讀《書》

者如無《詩》，何其用功少而至于至也。聖人之文雖不可及，然大抵道勝者文不難而自至也。故孟子皇皇不暇著書，荀卿蓋亦晚而有作。若子雲、仲淹，方勉焉以模言語，此道未足而强言者也。後之惑者，徒見前世之文傳，以為學者文而已，故愈力愈勤而愈不至。此足下所謂終日不出于軒序，不能縱橫高下皆如意者，道未足也。若道之充焉，雖行乎天地，入于淵泉，無不之也。

此段文字，實已把發生論上的道先文後，構成論上的道主文次，一句話："道勝文至"的觀點表現得很明白。然而，我們先須明白歐陽修所言"道"究竟所指何物，纔好對此一命題作細緻的分疏。《與張秀才第二書》云："孔子之後，唯孟軻最知道，然其言，不過教人樹桑麻、畜鷄豚，以謂養生送死爲王道之本"。從這樣的"道"出發，他斥責那種"思想混沌于古初、以無形爲至道者"爲"舍近取遠，務爲高言而鮮事實"的"誕者之言"（同上），斥責那些"好爲性説，以窮聖賢所罕言而不究者"爲"無用之空言"（《答李詡第二書》），强調"聖人之道"乃"世人之甚易知而近者，蓋切于事實而已"（《與張秀才第二書》）。看來歐陽修所强調的"道"與"以無形爲至道"（即理學家的"理"、"道"等）和"聖賢所罕言"的"性與天道"的"道"都不相同，而主要是指一種經世致用、"關心百事"之道，質言之，即是要求文學反映社會生活，爲現實政治服務。這當然是有其積極意義的。然而如果歐陽修之言"道"僅止于此，那麽也就算不得有什麽"新意"，因爲强調文章經世致用的社會功能乃是傳統"文""道"論中固有之義，柳宗元的"輔時及物之道"早就闡發過其

中內蘊。由此看來，歐陽修之所謂“道”，一定還另有涵義在。《與樂秀才第一書》能啓發我們思考這一問題。其文云：

> 聞古人之于學也，講之深而信之篤。其充于中者足，而後發于外者大以光。譬夫金玉之有英華，非由磨飾染濯之所為，而由其質性堅實，而光輝之發自然也……今之學者或不然，不務深講而篤信之徒，巧其詞以為華，張其言以為大。夫强為則用力艱，用力艱則有限，有限則易竭；又其為詞不規模于前人，則必屈曲變態以隨時俗之所好，鮮克自立。此其充于中者不足，而莫自知其所守也。

强調“充于中者足”而發爲文者“大以光”，所謂“自立”、“所守”，這又使我們想起韓愈《答李翊書》中的話“養其根而竢其實，加其膏而希其光。根之茂者其實遂，膏之沃者其光曄，仁義之人，其言藹如也。”衆所周知，韓愈此文主要是强調道德人格修養與寫好文章的關係的，而歐陽修强調的“充于中者足”，自然有加强道德人格修養的意思在，故有論者認爲歐陽修的“道”與倫理道德無涉，也就有失之片面之嫌。至此，我們可以對歐陽修“道勝文至”的命題作一分析總結：

第一，歐陽修認爲要“道勝”纔能“文至”。作家要積極投身于社會實踐中，要關心“百事”，積累豐富的人生經驗，加之于內在道德人格修養，纔能寫出好文章。因爲這樣的文章既能表現豐富多彩的社會生活，又能表現創作主體對人生世事的深刻識見與篤實輝光的人格精神。如僅“職于文士而已”，爲作文而作

文，其文必不能達“至”而傳遠。

第二，歐陽修雖强調“道勝文至”，但又認爲“修于身”和“施于事”不一定能够“見于言”：“其見于言者則又有能有不能也。”不但肯定了文的相對獨立性，而且是對傳統“有德者必有言”的糾偏，也可看作是對“道勝文至”的補充。其《薛簡肅公文集序》云：“君子之學，或施于事業，或見于文章，而常患于難兼也。蓋遭時之士，功烈顯于朝廷，名譽光于竹帛，故常視文章爲末事，而又有不暇與不能者焉。至于失志之人，窮居隱約，苦心危慮，而極于精思，與其有所感激發憤，惟無所施于事者，皆一寓于文辭”。可以看出，他對那些不能“遭時”行道而祗能以文章“明道”之士是肯定的。在《代人上王樞密求先集序書》中他還說：“言以載事，而文以飾言。事信言文，乃能表見于後世……甚矣，言之難行也，事信矣，須文；文至矣，又係其所恃之大小，以見其行遠不遠也。”“故其言之所載者大且文，則其傳也章；言之所載者不文且又小，則其傳也不章。”他把内容真實、問題重大和藝術優美緊密地結合起來，認爲作爲一件完整的文學作品三者缺一不可，可見其重文的傾向。此外，如《六一詩話》中論用事時舉劉筠詩句，贊其“雄文博學，筆力有餘”，《筆說》中稱贊蘇氏父子四六文“委曲精盡，不減古人”，其着眼點主要也是藝術審美方面，同時也表現了他在駢文及“昆體”問題上辯證公允的態度。

第三，歐陽修的“文道”論雖是在繼承前人的基礎上發展完善的，但他拋棄了柳開、石介鼓吹的文統與道德合一的說法，在文論中從未提過文統道統問題，顯然是以一個文學行家，並從藝術審美的角度來看“文道”問題的。從前面分析可以看出，他的

“道”具有强烈的現實性與實踐性，這當然與他作爲政治家的身份有關。他雖也講求“修身”、“施事”爲道，但他的“修身”與理學家的空談心性義理很不相同，而主要是强調培養一種創作的主體人格，其旨歸在于從文章中表現作家的精神氣韻。他的這樣一種“文道”觀對爾後蘇軾等人的影響是非常明顯的。

（二）詩窮而後工

歐陽修《梅聖俞詩集序》云：

> 予聞世謂詩人少達而多窮，夫豈然哉！蓋世所傳詩者，多出于古窮人之辭也。凡士之蘊其所有不得施于世者，多喜自放于山顛水涯，外見蟲魚草木風雲鳥獸之狀類，往往探其奇怪；內有憂思感憤之鬱積，其興于怨刺，以道羈臣寡婦之所嘆，而寫人情之難言，蓋愈窮則愈工。然則非詩之能窮人，殆窮者而後工也。

“窮而後工”的思想來源于司馬遷的“發憤著書”及韓愈的“歡愉之辭難工，而窮苦之言易好。”（《荆潭唱和詩序》）强調的是作家的生活境遇對其創作成就的重要作用。然而，歐陽修這一理論命題却在前人之論的基礎上創造了新的內涵：第一，既然世上詩人“少達而多窮”，而“世所傳詩者，又多出于古窮人之辭”，那麽，“能窮”就成了詩人修養必不可少的一環，也就成了“詩工”的必要條件。也就是説，如不能“遭時”而“行道”，那就居“窮”而工“詩”，照樣可以傳諸不朽，這實際上是對坎坷失志之士花心力于文學創造的一種鼓勵與肯定，當然也是對文學獨特價值的肯定。第二，强調了“窮”而能“工”的內在機制是

“憂思感憤之鬱積”，實質上是强調了真情實感對創作成就（“工”）的重要影響。以創作心理而言，這種見解也是深刻的。因爲悲憤痛苦的情感特具一種直指人類命運本根的力量，也最容易引起封建時代“人生失意常八九”的知識分子的强烈共鳴。有人曾說：世界上最美的詩常常是用眼泪寫成的，這正好可作爲“窮而後工”的注脚。上帝給人了一個有限的肉身，同時賦予了他一個追求不朽的靈魂，生命的悲劇意識即源于這種有限與無限的矛盾與斗爭。而即便在有限的生命裏，也往往是痛苦多于歡樂，也常常是“少達而多窮”，故歐陽修“窮而後工”的理論在中國古代文學發展中特别具有普適性。第三，“詩窮而後工”還揭示了“寫人情之難言”的藝術創造途徑，那就是通過“外見蟲魚草木風雲鳥獸之狀類”，即祇有通過外界自然景物的描寫，纔能把鬱積于心中的“憂思感憤”之情，形象生動地表現出來，這與梅堯臣所說的“因事有所激，因物興以通”的觀點是一致的。也就是說，“人情之難言”祇有通過藝術境界的創造，祇有通過情與景的相依相融纔能完滿表現，這就涉及到了文學創作特性的問題。梅堯臣、歐陽修都提到了“興”，這絶非偶然，看來他們都是主張用微婉曲折、形象生動的方式來表現“窮”者之“憂思感憤”，並不主張怨刺怒駡直訴其情，這樣的主張又與後來黄庭堅批評蘇軾文章“好駡”，提倡“情之所不能堪，因發于呻吟調笑，胸次釋然，而聞者亦有所勸勉”（《書王知載朐山雜詠後》）的觀點有一致之處。如果說，梅歐的倡言以“興”來表達“憂思感憤”之情主要還着眼于藝術表現的話，那麽黄山谷的主張“不堪之情”仍祇能用“呻吟調笑”出之，則主要是從“畏禍”的政治角度來立論了。

（三）藝術風格論

歐陽修在詩的藝術風格方面也發表過很好的意見。總的說來，他以文壇領袖的寬廣胸懷，提倡藝術風格的多樣性，要求詩人寫出自己的個性特色。他自己雖特別喜愛豪邁雄放的風格，對韓詩最爲推尊，在評論李、杜時，也表現出對李白的偏愛，但他也並不排斥其他的風格。他在《談蟠桃詩寄子美》詩中論韓愈、孟郊的詩云："孟窮苦累累，韓富浩穰穰。窮者啄其精，富者爛文章。發生一爲宮，揫斂一爲商。二律雖不同，合奏乃鏘鏘。"韓、孟雖然並稱，其實二者詩風並不相同，一寒苦，一雄奇。然歐陽修認爲各有成就，不可偏廢。他的詩壇盟友蘇舜欽和梅堯臣的詩歌風格，一"超邁橫絶"，一"深遠閑淡"（皆見《六一詩話》），迥然有別。歐陽修于《水谷夜行寄聖俞》中對二人詩均作很高評價，認爲"不能優劣"（《六一詩話》）這也可看出他提倡多種風格的爭奇鬥艷。需要指出的是，歐陽修雖推崇韓愈，喜好雄奇壯闊的詩風，但他的詩歌創作走的却是舒暢和易的一路。吳之振《宋詩鈔》云："其詩如昌黎，以氣格爲主。昌黎時出排奡之句，文忠一歸之于敷愉，略與其文相似也。""敷愉"正是歐詩的特色，這也說明歐陽修之學韓，並非亦步亦趨，而是師其創新精神，尊重自我個性，從而能鎔鑄自我風格。歐陽修在《六一詩話》中特別標舉梅聖俞"必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見于言外"的名言，又詳細録載梅氏用來說明其意的唐人詩句，從中可以看出他是比較偏重自然平淡、意新語工的意境創造的。由此我們又想到了以超邁豪橫爲詩歌主要風格的蘇軾晚年亦極力推崇陶詩的"枯淡"、"平淡"。在理論上倡言雄奇豪放者其實際創作却偏于"敷愉"的淡泊陰柔一面，曾有過雄奇豪放創作實踐

者，亦傾心于平淡自然之風格。看來，宋人的審美趣味較偏于淡泊陰柔，在歐陽修這位文壇領袖身上即已初露端倪了。至于歐陽修的《六一詩話》，作爲“詩話”之祖，其發凡起例之功以及許多理論觀點，對以後發生過重大影響自不待言，然限于篇幅，祇好從略。

二、以邵雍為例看理學家文論的內在思理

邵雍（1011－1077）是北宋著名理學家，他在道士陳摶“先天圖”的基礎上建立了“先天象數學”，宣揚太極生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，依此類推產生了宇宙萬物，由此而建立起他的“象數”宇宙圖式。在人生哲學觀上，他和光同塵，樂天安命，于當時新舊黨争劇烈之際，獨能超然時事之外，寄意于著述、詩酒與自然風光間，因而被稱爲“風流人豪”。朱熹說：“康節之學，其骨髓在《皇極經世書》，其花草便是詩”（《朱子語類》卷一〇〇），指出了他具有理學家兼詩人的身份。他一生寫了一千五百多首詩，其主要內容爲歌詠風花雪月、悠閑人生及用詩的體制說理論道。但邵雍並不把這些詩的意義局限在題材的表面含義上，而認爲由此可以窺見大道，“雖則借言通要妙，又須從物見機微”（《首尾吟》）、“行筆因調性，成詩爲寫心。詩揚心造化，筆發性園林。”（《無苦吟》）由于他是北宋理學家中較愛作詩者，並由此而開創了“理學詩”一路，對宋詩中以理爲詩，以議論爲詩的風氣都頗有影響，且他的文論代表了理學初興時理學家對文學的看法，同時也蘊含了矛盾及向不同方面分化的因子，所以我們選取他的文論加以論析。邵雍的文學思想，主要體現在《伊川擊壤集自序》中（下引此文，簡稱《自序》）。

（一）自樂、樂時、樂物的文學功能論

文章一開頭，邵雍就說："《擊壤集》，伊川翁自樂之詩也。非唯自樂，又能樂時與萬物之自得也。"他把詩歌的功能歸結爲一個"樂"字，他在天津橋畔的園宅也稱"安樂窩"，並且于詩中津津樂道其樂，如《後園即事》云："太平身老復何憂，景愛家園自在遊。幾樹緑楊陰乍合，數聲幽鳥語方休。竹侵舊徑高低迸，水滿春渠左右流。借問主人何似樂，答云殊不異封侯。"在《自序》中他還說："謂人世之樂，何嘗有一二，而謂名教之樂，固有萬萬焉。況觀物之樂，復有萬萬者焉。"總之，在邵雍看來，處時樂，觀物樂，名教樂，飲酒作詩樂，這很容易讓我們記起朱熹評論"曾點之志"時的話："日用之間，莫非天理，在在處處，莫非可樂。"[①] 問題是邵雍對世道之不平、人情之難測，明明有着切身的體驗，甚至胸懷憤激之情，如云："世態逾翻掌，年光劇逝波"（《天道吟》）、"蛇頭蝎尾不相同，毒殺人多始是功"（《感事吟》）等，而爲什么却不顧事實，要人們閉明塞聰，專寫那些多少有些虛假的"樂"呢？這就牽涉到了理學家的人生哲學。在邵雍看來（其他理學家亦大抵如此），詩歌是"性靈"的自然流露，而一個人衹要能明心見性，"自得于性命天理之際"，以自己本然澄明之心性觀省萬事萬物，那麽所聞所見，都是天理流行，衝粹平和，一派天機，所有因"情"而起的痛苦、煩惱與不平都將被消釋、化解，留在"亘古此心"中的當然就"在在處處，莫非可樂"了。事實上，他是要將詩歌變成有道者蕭散簡遠、透脱灑然胸襟的自然流露。他説："知盡人情與天意，合而言之安有二。能推己心達人心，天下何憂不能治？"（《天人吟》）

---

① 《朱子語類》卷四十。

他要使人情與天意相合，要詩人超越一己或一時的喜怒之心、好惡之情去觀察天地萬物，去寫詩，從而寫出“萬物自得”、“莫非可樂”，而要達到這樣的境界，就要“情累都忘”、“應物而不累于物”，即以理學家的“道心”來代替詩人的“詩心”，或者說是合“道心”、“詩心”爲一體，這樣，能表現得道者最高人生境界與人格理想的詩當然也就是詩之高境。怎樣達此“高境”呢，于是他又提出了“以物觀物”的創作方法。

（二）以物觀物

“觀物”爲邵雍哲學思想的核心。清人王植在所著《皇極經世全書解》卷首《臆言》中說：“皇極經世，邵子以名其書也。觀物，以名篇也……以皇極經世而曰觀物，非以皇作極，則非所以經世也；非以皇極經世，非所以爲觀物也。非曠觀萬物，則非所以爲皇極之經世也。邵子之言，往往自解之矣。”可見“觀物”與“皇極經世”關係甚大。邵雍在《觀物內篇第二》裏說：“人之所以能靈于萬物者，謂其目能收萬物之色，耳能收萬物之聲，鼻能收萬物之氣，口能收萬物之味。”這是人們通常所理解的立足于感性生存的唯物觀點，强調身接目見的感性經驗，以此作爲認識客觀世界的起點，是有其合理性的，邵雍把這種方式稱之爲“以我觀物”。然而對于這種頗有合理性的“觀物”方式，他是反對的。他指出聖人觀物不同于此，謂其“能以一心觀萬心，一身觀萬身，一物觀萬物，一世觀萬世焉。”又謂其“能以心代天意，口代天言，手代天動，身代天事焉。”因此聖人之觀物“非觀之以目而觀之以心也。非觀之于心，而觀之以理也……聖人之所以能一萬物之情者，謂其聖人之能反觀也。所以謂之反觀者，不以我觀物也。不以我觀物者，以物觀物之謂也。既能以物觀物，又

安有我于其間哉!"(《觀物内篇第十二》)看來,他是主張用天地萬物、人事百態本然之理,也就是最高之理——天理去觀察、驗證一切,這樣,作爲認識主體的人就如同操尺量長,持秤衡重一樣,以"天理"作爲標尺去衡裁萬事萬物,其結果也就不致因人的主觀好惡而使事物之"理"有所偏差暗蔽,于是人的主觀能動性與情感也就被取消了。"又安有我于其間哉!"說得多麽輕松自在!然而問題並没有結束,"聖人"之所以能"一天下之情",之所以能"以物觀物",其間的關鍵在于"能反觀也",那麽什麽又是"反觀"呢?對此,韓經太先生有過精辟的論述:"具體言之,(反觀)也就是將關于事物之歸返本初原始之運動的認識理性轉化爲認識本身的特性,即讓認識活動中主體與客體的關係轉化爲客體與客體的關係。"[1]"總而言之,邵雍的'反觀',看來並非反觀其心而内省自悟之義,而是一方面要確立一種超越于主客心物的'兩忘'式認識主體,與此同時,則是要確立以客體之方式去把握客體的認識原理。"[2]這樣,我們就不難理解他的"以我觀物"與"以物觀物"的區別也就是"情"與"性"的區別。《觀物外篇》中明明說:"以物觀物,性也;以我觀物,情也。性公而明,情偏而暗。"也就清楚了他在《自序》中一再指責詩人"大率溺于情好"、"情之溺人也甚于水"的倡"性"反"情"之論的根由了。看來,他"以物觀物"的認識論與創作方法,其本質即在要求人們排除一己的私念和情感,以一種了悟"天理"、"大道"後的清朗澄明心性觀照外界事物,所謂"雖死生榮辱轉

① 韓經太《理學文化與文學思潮》,第64頁。中華書局,1997年9月版。
② 同上,第65頁。

戰于前，曾未入于胸中”，而以“萬物之情”（理、性）爲一己之“情”，一句話，文學的任務也僅是“窮理盡性”而已。邵雍這種“以物觀物”的認識論體現在創作中，就是要求作家先培養“窮理盡性”、體認天理的道德心性功夫，然後以了悟之“理”與本然之性再去觀照天地萬物，在此過程中消解“小我”之“身”、“時”情感，盡量將主體消融于天理與宇宙“大心”之中，復性去情，以達到與自然宇宙同一的境界。而衹要達到了此種境界，那么就可以唾咳成珠，吐語天然，隨意書寫，皆爲至文了：

> 所作不限聲律，不沿愛惡，不立固必，不希名譽，如鏡之應形，如鐘之應聲。其或經道之餘，因閑觀時，因静照物，因時起志，因物寓言，因志發詠，因言成詩，因詠成聲，因詩成音。是故哀而未嘗傷，樂而未嘗淫。雖曰吟詠情性，曾何累于性情哉？（《自序》）

因而在藝術上也就不必講究什么形式技巧，一切都聽之任之，自自然然。這雖然也有其反對人工雕飾，提倡自然的一面，但同時也隱伏下藝術取消論的根源。後來二程言“作詩害道”、斥杜詩爲“閑語言”，魏了翁《費元甫注陶靖節詩序》直接引上文中“經道之餘”至“因詩成音”稱許陶淵明，都與邵雍之論有關。邵雍“以我觀物”、“以物觀物”的理論，經過後人的改造與重構，對形成“有我之境”、“無我之境”的詩學理論發生過重要影響。王國維《人間詞話》第三則云：“有有我之境，有無我之境。‘泪眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。’‘可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。’有我之境也。‘採菊東籬下，悠然見南山。’

'寒波澹澹起，白鳥悠悠下。' 無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物。古人爲詞，寫有我之境者爲多，然未始不能寫無我之境，此在豪杰之士能自樹立耳。" 二者之間的相合相異，頗可尋味。

（三）理論與實踐的矛盾及其道藝互補

邵雍雖然主張"以物觀物"，倡性去情，然而由于他所追求的澄懷味道、"情累都忘"，把自我消融于天理大道中的人生境界與物我渾融、簡淡深遠的審美境界相重合，人生高境與藝術至境乃一體之兩面，這也就爲"藝"的存在留下了通道。魏了翁《邵氏擊壤集序》即透露了此中消息。其文曰：

> 若邵子使猶得從遊舞雩之下，浴沂詠歸，毋寧使曾皙獨見與于聖人也與！

《論語·先進》"子路、曾皙、冉有、公西華侍坐"章記載孔子要學生各言其志，曾皙言其志曰："莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。" 孔子對諸人所言之"志"都不甚許可，獨極爲贊賞曾點之"志"，原因就在于"曾點之志"中體現出了"學道而樂"的人生高境，于不帶功利目的的遊春玩水、歌詠笑舞之中體現了得"道"者的灑脱襟懷，達到了一種無功利、無目的的合目的性（美）的滿足。魏了翁說若使邵雍能追隨孔子，那孔子也會對他的"志"加以稱贊的，實際上也正指出了邵雍精神與"曾點之志"有一致之處。也正是本于這種原始儒教精神中道藝互補的觀念，邵雍在以倡性去

情、窮理求道爲務的同時，也承認文學藝術有其存在的必要。其《自序》云："鐘鼓，樂也；玉帛，禮也。與其嗜鐘鼓玉帛，則斯言也不能無陋矣。必欲廢鐘鼓玉帛，則其如禮樂何?"《論語·陽貨》云："子曰：禮云禮云，玉帛云乎哉? 樂云樂云，鐘鼓云乎哉?"孔子是感嘆于"禮崩樂壞"後禮樂徒具形式，其精神實質已蕩然無存。邵雍則反其意而用之，認爲既然玉帛所以成禮，鐘鼓所以成樂，禮樂的精神實質還得靠玉帛鐘鼓來傳達表現。僅沉湎于形式上的玉帛鐘鼓當然不對，但如廢棄了鐘鼓玉帛，禮樂之精神實質又何由表現呢? 可見，他認爲詩歌作爲表現"道"的工具，還是不能廢棄的，這就爲文藝的獨立存在提供了理論上的依據，也在某些層面上與文學家文論相合。

邵雍具有理學家與詩人的雙重身份。當他站在理學家的立場上，戴上了理學的有色眼鏡來評論文學時，固然會得出倡性去情、"以物觀物"、"情之溺人也甚于水"等有悖于文學創作規律的偏頗之論。但當他以一個詩人的身份進行創作時，他又不能不受詩歌創作吟詠情性，表現主體喜怒哀樂規律的支配，不能做到完全"不動心"，于詩歌中徹底"無我"。這就是在他的詩中也偶有憤激不平之情，也出現了一些與其主要觀點不同、甚至相反的理論觀點的原因。如他說：

> 何故謂之詩，詩者言其志。既用言成章，遂道心中事。不止煉其辭，抑亦煉其意。煉辭得好句，煉意得餘味。(《論詩吟》)

與前引"所作不限聲律"云云大異其趣!

堯夫非是愛吟詩，詩是堯夫有激時。留在胸中妨作恨，發于詞上恐成疵。芝蘭見處須收採，金玉逢時莫棄遺。到此堯夫常自賞，堯夫非是愛吟詩。(《首尾吟》第一百三十三)

不僅有“激時”之情，而且還會有“胸中”之“恨”，收採“芝蘭”、“金玉”，重視煉辭煉意，簡直有“溺”于情好詩藝之嫌了。看來，“安樂窩”主人並非“情累都忘”地整日安樂，如其書名《皇極經世》所昭示的那樣：他是有用世之心與經世之志的，他對現實人生何曾真正忘情，衹不過常以消解的態度去淡化情感罷了。朱熹說：“康節凡事衹到半中央便止，如‘看花切勿看離披’是也。”(《朱子語類》卷一〇〇)，他的《安樂窩中吟》有四十首七律，其第七首有句云：“美酒飲教微醉後，好花看到半開時。”而他的這種“凡事衹到半中央便止”的安時處順、不事妄求、嚴防過甚過泰的思想，既有道家思想的影響，又與他欲于當時激烈的新舊黨爭中避禍保身有關。理學家中這種因雙重身份導致用雙重標準談詩論藝，或者理論與實際創作之間的矛盾，在不少人身上都有體現，如集宋代理學之大成的朱熹就是顯著的例子。然時賢已多有論列，在此就不贅述了。

綜上所述：邵雍的詩論是北宋理學家詩派在理論上的代表，在看似荒謬的理論外殼下隱藏着合理的因素，並且是他整個哲學體系的重要組成部分。從消極方面看，他的詩論消解了情感與作家的創作個性，乃至一己之遭遇、時代的社會現實都被排斥在創作之外，助長了歌功頌德(“且與太平裝景致”以及樂身、樂時、

樂物）與枯燥說理的詩風。從積極方面看，他的“以物觀物”論對于倡導一種自然平淡的詩風，對于强調創作主體的人格思想修養、乃至對于詩歌意境理論的深化還是有一定意義的。

三、以《白石道人詩說》為例看宋詩話的理論意識

“詩話”是宋代出現的論詩專著形式，它首創于歐陽修的《六一詩話》，之後繼踵者不絶，並衍生出“詞話”、“曲話”、“賦話”等品目，成爲中國古代文論的重要文體形式。就兩宋詩話而言，不但內容豐富，數量亦十分可觀。郭紹虞所著《宋詩話考》（中華書局 1979 年版）和《宋詩話輯佚》（中華書局 1980 年版），共收録一百三十九種之多：其中現尚流傳本四十二種，部分流傳或他人纂輯之書四十六種，已佚或雖有佚文而未及輯録者五十一種，可概見其數量之豐富。清息翁《蘭叢詩話序》云：“詩之有話，自趙宋始，幾于家有一書。”殆非虛語。章學誠《文史通義·詩話篇》把詩話之性質分爲“論詩及事”與“論詩及辭”兩大類，驗之于宋代詩話，亦頗得其實。一般說來，北宋詩話偏重于“論詩及事”，其“集以資閑談”（歐陽修《六一詩話》）之特色仍十分明顯。南宋詩話則偏重“論詩及辭”，其理論思辨色彩更濃。一般認爲，在宋詩話中比較有理論深度和較講求體系建構的是葉夢得的《石林詩話》、張戒的《歲寒堂詩話》、姜夔的《白石道人詩說》與嚴羽的《滄浪詩話》，其中又以《滄浪詩話》最爲特出。《滄浪詩話》作爲宋詩話中的翹楚和中國古典詩學中的佼佼者，歷來是古代文論研究的重點與熱點，對其研究已相當深入全面，且有不少研究成果問世。《石林詩話》與《歲寒堂詩話》亦頗受研究者注目。相較而言，《白石道人詩說》因其篇幅短小，所論又以“詩法”爲主，對文學理論與創作中的重大問題涉及甚少，

故未能引起研究者足够的重視。事實上,《白石道人詩説》雖不能與《滄浪詩話》相比,然亦有自己獨特的理論價值與貢獻,它前承蘇、黄餘緒,後啓《滄浪詩話》中某些重要觀點,具有一種承前啓後的理論意義,實有必要認真研究。姜夔的詩論,除了《詩説》外,還有《白石道人詩集》的兩篇自序,二者觀點相合,互爲補充輝映。合二者論之,始得姜氏論詩之全。

(一)從"有法"到"無法"

《詩説》的最後一則可視爲跋語,其文云:

> 《詩説》之作,非為能詩者作也,為不能詩者作,而使之能詩;能詩而後能盡我之説,是亦為能詩者作也。雖然,以我之説為盡,而不能造乎自得,是足以為能詩哉?後之賢者,有如以水投水者乎?有如得兔忘筌者乎?噫!我之説已得罪于古之詩人,後之人其勿重罪余乎!

説得很明白,這是爲"不能詩者""而使之能詩"的著作,即主要是爲初學者提供一些基本的作詩門徑與技巧方法。但同時也指出達到更高境界的道路,這又可説是爲"能詩者作"。然而,這真正能詩的更高境界,却不是靠學習詩法就能達到的,主要還靠"自得",靠從"有法"到"無法"的超越,所謂"得兔忘筌"云云,强調的也是要舍筏登岸,神而明之在乎其人的意思。《詩説》云:"文以文而工,不以文而妙,然舍文無妙,聖處要自悟。"文指文詞,即詩的形式。這裏所説的"工"就是"不能詩者使之能詩"的基本技巧,"妙"就是"能詩而後能盡吾之説"的更高

境界，“自悟”就是“自得”。由于主旨在爲初學者立法度，《詩説》從小到大、從虚到實、從“工”到“妙”，論述了詩歌創作中的許多問題，包括遣詞用字、謀篇布局、修辭用事等等，如：

不知詩病，何由能詩，不觀詩法，何由知病？名家者各有一病，大醇小疵，差可耳。

人所易言，我寡言之，人所難言，我易言之，自不俗。

難説處一語而盡，易説處莫便放過；僻事實用，熟事虚用；説理要簡切，説事要圓活，説景要微妙。多看自知，多作自好。

雕刻傷氣，敷衍露骨。若鄙而不精巧，是不雕刻之過；拙而無委曲，是不敷衍之過。

一篇全在尾句。如截奔馬。詞意俱盡，如臨水送將歸是也；意盡詞不盡，如搏扶摇是已；詞盡意不盡，剡溪歸棹是已；詞意俱不盡，温伯雪子是已。所謂詞意俱盡者，急流中截後語，非謂詞窮理盡者也。所謂意盡詞不盡者，意盡于未當盡處，則詞可以不盡矣，非以長語益之者也。至如詞盡意不盡者，非遺意也，辭中已仿佛可見矣。詞意俱不盡者，不盡之中，固已深盡之矣。

大凡詩，自有氣象、體面、血脈、韻度。氣象欲其深厚，其失也俗；體面欲其宏大，其失也狂；血脈欲其貫穿，其失也露；韻度欲其飄逸，其失也輕。

以上六則，第一則説明知詩病、詩法的重要；第二則强調要

言他人之所未言、所難言，方能不隨俗而有創新；第三則論述了用典與説理、説事、説景所要注意的問題，用“簡切”、“圓活”、“微妙”概括理、事、景的特徵，頗中肯綮。强調實踐，主張以多看多寫來提高創作水平，亦爲經驗之談；第四則説明“雕刻”、“敷衍”在創作中要適當，過與不及都會産生弊端，體現了對藝術問題的辯證眼光；第五則專論結尾。把詩歌的結尾概括爲詞意俱盡、詞意俱不盡、意盡詞不盡、詞盡意不盡四種情形。這樣的總結分析，既符合詩歌結構的實際，又超出了詩歌的範圍，對後來的詩文、小説、戲曲評點都具有有益的啓迪；第六則總論詩歌風貌特徵，亦爲有見之論。其中“氣象”、“韻度”之類顯已超出文字技巧之上，而進入了詩歌風格美學的範疇。“氣象欲其渾厚”顯然對嚴羽《滄浪詩話》標舉盛唐詩“氣象渾厚”之論有影響。姜夔這種重“詩法”且細論如何以“法”作詩的觀念，顯然汲收了黄庭堅與江西詩派的某些見解，如“悟”、“圓活”、“不俗”、“活法”等都是江西詩派論詩的常用語。但他論“法”重“派”而又不拘執于“法”，表現了比江西詩派更大的靈活性與更高的識見。姜夔作詩本是從學習江西詩派入手的，但後來深知“學則病”，因而纔悟出要“自出機杼”的道理。《白石道人詩集》第一序記載了他的這段經歷：

近過梁溪，見尤延之先生，問余詩自誰氏。余對以異時泛覽衆作，已而病其駁如也。三薰三沐，師黄太史氏。居數年，一語禁不敢吐，始大悟學即病，顧不若無所學之為得，雖黄詩亦偃然高閣矣。先生因為余言：“近世人士喜宗江西。温潤有如范致能者乎，痛快有如

楊廷秀者乎？高古如蕭東夫，俊逸如陸務觀，是皆自出機軸，亶有可觀者。又奚以江西為？”

前半段以自己學詩的體會說明，一味效仿他人衹會捆住自己的手脚，後半段用尤袤的話指出陸、范、楊、蕭諸人的成功，正是由于能自出機杼。此文最後說：“余之詩，余之詩耳，窮居而野處，用是陶寫寂寞則可，必欲其步武作者，以釣能詩聲，不惟不可，亦不敢。”于表面的謙虛之語中，表明自己已認識到詩歌衹能是創作主體遭際的表現與情感的抒發，並由此而堅定了“自出機軸”的决心。這就是姜夔論“詩法”既有江西痕迹而又能超越江西的原因。最能表現姜夔這種從學習到創新、從有法到無法，或即如吕本中所說的“規矩備具，而能出于規矩之外；變化不測，而亦不背于規矩”。(《夏均父集序》) 的詩學觀點的，是他在《白石道人詩集》第二序中提出的“有見乎詩”與“無見乎詩”：

　　作詩求與古人合不若求與古人異，求與古人異不若不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異。彼惟有見乎詩也，故向也求與古人合，今也求與古人異。及其無見乎詩已，故不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異。其來如風，其止如雨，如印印泥，如水在器：豈蘇子所謂不能不為者乎？

這是寫作過程的三種境界，也是經由否定之否定而進入更高詩境創造的辯證發展過程。初學作詩，機械模仿，“求與古人

合”；知道作詩貴在創新，鎔鑄自我，便“求與古人異”，這是對前一個階段的否定；最後任情抒寫，自鑄偉辭，不問與古人合異，而自然該合者合，該異者異，“不煩繩削而自合”。“合者”是詩家通則常道，即劉勰所說的“有常”之“體”（《文心雕龍·通變》）；異者是自我的增生創新，即劉勰所說的“無方”之“數”（同上），這既是對第二階段的否定，是否定之否定，又是一種包容與超越。姜夔認爲前兩種境界都是“有見乎詩”，最後一種纔是“無見乎詩”、“不能不爲”而爲之的藝術創造高境。文中特别提到了蘇軾，可見他的這種“不能不爲”而爲之的觀點是受到了蘇軾的啓發。蘇軾論詩文，倡言自然妙悟，與江西詩派工中求悟者不同。他認爲“求物之妙，如系風捕影”，詩文之妙，如“行雲流水……常行于所當行，常止于不可不止，文理自然，姿態横生”（《答謝民師書》）。姜氏所言“如風”“如水”之言，正是繼承蘇軾隨物賦形、自然妙絶之論而加以闡發，用蘇矯黄以糾正江西詩派的弊病。不廢詩法，又繼承了江西詩法的傳統。這就是姜氏論詩法的有價值之處。

（二）精思積學與涵養

《詩説》倡言作詩要“精思”積學並重。如云：“詩之不工，祗是不精思耳。不思而作，雖多亦奚爲?”“思有窒礙，涵養未至也，當益以學。”“精思”之説當源自唐代皎然《詩式·取境》，其文云：“又云：‘不要苦思，苦思則喪自然之質。’此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎子？取境之時，須至難至險，始見奇句；成篇之後，觀其氣貌，有似等閑，不思而得，此高手也……蓋先積精思，因神王而得乎?”指出了精思與藝術創造的密切關係。文學創作是一種極富創造性的思維活動，也是一種損心耗神的智力活

動，從題材的選取、意境的營造、結構的安排、字詞的選用，可以説所有環節都與“思”有關。不思之詩，或失之辭不達意，或缺乏創作個性，千篇一律，無價值可言。然“思”又不是無源之水、無本之木，它是建立在大量感性材料基礎之上的。藝術構思如建造高樓大厦，如没有足够的磚、瓦等材料，如果没有領略過許多高樓大厦的奇景偉觀，那麽你所建的高樓大厦也就没有出色過人之處。正是在這種意義上，姜夔于强調精思時還主張積學，話雖不多，但却有其合理性，江西詩派諸公論詩本來就强調讀書積學，白石論詩，也許是受其影響。與此同時，白石還强調“涵養”，如云：“吟詠情性，如印印泥，止乎禮義，貴涵養也。”以及上引“思有窒礙，涵養未至也，當益以學。”這裏的“涵養”既指詩人的思想道德修養、社會生活經驗，同時也指藝術修養。他並不否定詩人平素的學習與思想鍛煉，所强調的是“思”與“學”的統一。他還説：“歲寒知松柏，難處見作者”，以歲寒知松柏之后凋，暗示“精思”所憑附的人格精神。他贊賞詩人高尚的思想品格，從中可以看出受儒家詩教影響的痕迹。如説：“喜詞鋭，怒詞戾，哀詞傷，樂詞荒，愛詞結，惡詞絶，欲詞屑。樂而不淫，哀而不傷，其惟《關雎》乎！”對“人禀七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。”（《文心雕龍·明詩》）的“自然”七情，都作了否定性評價，而獨推崇“樂而不淫，哀而不傷”的《關雎》，可見他也是完全贊同“温柔敦厚”儒家詩教的。宋代詩學中審美娱情文論固然得到了很大發展，但儒家詩教也隨着理學的興盛而得到復興。前言黄山谷對蘇軾“好駡”的批評，張戒《歲寒堂詩話》中濃厚的儒家思想以及白石這種認爲“三百篇美刺箴怨皆無迹，當以心會心”，推贊“温柔敦厚”詩教的詩論都

可說明這一點。

（三）重意境崇自然

《詩說》十分重視詩歌藝術境界的創造，對此有不少論述。如云："意中有景，景中有意。"這裹的"意"相當于"情"，主張用生動形象的物境來表達情感意旨，可視爲"情景交融"的另一說法。又云："語貴含蓄。東坡云：'言有盡而意無窮者，天下之至言也。'山谷尤謹于此。清廟之瑟，一唱三嘆，遠矣哉！後之學詩者，可不務乎？若句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也；句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。"雖强調的是詩中用語要含蓄有味，而這含蓄有餘味正是詩歌意境構成的重要因素。詩歌之有無意境，除了情與景的交融而形成形象可感的畫面外，更重要的是要有"言外之意"，要有咀之不盡、挹之不絶的悠長韻味。"句中有餘味，篇中有餘意"正是詩歌藝術境界創造成功的標志。在此基礎上，白石提出了"詩有四種高妙"的觀點："一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。礙而實通，曰理高妙；出自意外，曰意高妙；寫出幽微，如清潭見底，曰想高妙；非奇非怪，剥落文彩，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。"這些論點似乎很玄虚，但却切合詩歌創作實際，頗多藝術辯證因素，實在是對唐代以來中國古典詩學"意境"理論的深化。"理"在宋代詩學中是一個使用頻率較高的概念，在不同的作者筆下用法也不盡相同。但有一點是可以肯定的，那就是文論家們所言之"理"有别于理學家作爲宇宙與道德根源的"天理"，而更多地指文理、事理、物理、創作的原理、藝術的規律等方面。白石在此提出了"理高妙"的問題，實際上正是宋人好以理論詩評詩風氣的反映。"礙而實通"之"理"是

藝術之情理，它與理學或禪家之“理”判然有别，甚至與一般的事理、物理或曰人情物理亦有不同，故以常情常理衡之，可能有礙而不通之嫌，然在懂文學者看來，它却是“通情達理”的。葉燮《原詩》内篇下就舉杜詩“碧瓦初寒外”（《玄元皇帝廟作》）、“月傍九霄多”（《宿左省作》）、“晨鐘雲外濕”（《夔州雨濕不得上岸作》）等詩句説明藝術思維中這種“言語道斷，思維路絶，然其中至理，至虚而實，至渺至近，灼然心目之間，殆如鳶飛魚躍之昭著”的特點。白石的“理高妙”之説實爲後來嚴羽“詩有别趣，非關理也”之先聲，也開了後人“無理而妙”之説的先河。所謂“意高妙”指的是詩人構思的不同凡俗，出人意表。出色的作家常能立意超絶，化腐朽爲神奇，以巧思出奇制勝。所謂“想高妙”白石釋之爲“寫出幽微，如清潭見底。”它指的是作家通過深入細致的觀物之功與精湛深厚的藝術表現力，能表現生活與事物的精神實質，有必達之隱，無難顯之情，使事物的形貌神情都清晰呈現于作品之中。所謂“非奇非怪，剥落文彩，知其妙而不知其所以妙”的“自然高妙”指的是“拒絶一切故意修整的人工雕飾斧鑿痕迹，精思之後，靈感之來，如天機凑泊，筆隨意遣，渾然天成，而見清新自然之妙。”① 這當然是詩境創造的最高境界。楊時《龜山語録》評陶詩云：“衝淡純粹，出于自然。”清朱庭珍《筱園詩話》云：“蓋根底深厚，性情真摯，理愈積而愈精，氣彌煉而彌粹。醖釀之熟，火色俱無；涵養之純，痕迹迸（並）化。天機洋溢，意趣活潑。誠中形外，有觸即發；自在流

① 見顧易生、蔣凡、劉明今著《宋金元文學批評史》第510頁。上海古籍出版社，1996年6月版。

出，毫不費力。故能興趣玲瓏，氣體高妙，高渾古淡，妙合自然。所謂絢爛之極，歸于平淡也。”都可用來作爲白石“自然高妙”的注脚。與推崇“自然高妙”的詩境相一致，他對自然簡遠的詩風也是極爲贊賞的。如云：“陶淵明天資既高，趣詣又遠，故其詩散而莊，澹而腴，斷不容作邯鄲步也。”這與蘇軾評陶“質而實綺，癯而實腴”是一致的。可見，貴含蓄、崇自然，推重陶詩的自然簡遠，這是宋人論詩的一致傾向，從中也表現了宋人追求淡泊詩境與淡泊心境相結合的美學趣味。

總之，《詩説》廣泛涉及了詩歌的藝術構思、表現方法、風格流派、詩人修養以及藝術意境諸問題，有學者曾將其内容概括爲立法度、樹妙境、尚自然、倡含蓄、崇意格、辨詩體、重精思、貴獨創、主温厚、講涵養十大方面[①]，因而是比較有理論體系的著作。當然，由于篇幅太短，有些觀點衹初引端緒，未能作充分的論述闡釋，使人有言而無徵之感。但即使如此，它仍不失爲一部有理論分量的著作。所以有人將它與宋詩話中的《歲寒堂詩話》、《滄浪詩話》一起譽爲鼎足而三的“金繩寶筏”[②]，也是符合實際的。

① 賈文昭《姜夔》，見牟世金主編《中國古代文論家評傳》下册，第580頁，中州古籍出版社，1988年版。
② 見清潘得輿《養一齋詩話》卷八。

第三節　詩性的升華：內斂自省的心態與平淡自然的審美理想

一、"惟造平淡難"與"漸老漸熟，乃造平淡"

趙宋王朝從建國到滅亡就没有真正强盛過，一直處于深重的內憂外患之中。政治的保守，軍事的無力，國力的虛弱，使得整個封建集團再也没有唐人那種追求建功立業的宏偉氣魄，也喪失了"寧爲百夫長，勝過一書生"和"縱死猶聞俠骨香"的慷慨豪情。時代精神趨向于內斂自省而不是向外擴張膨脹，士人心理喜深微澄静而不是廣闊飛動。隨着幾次政治革新的失敗，對外戰爭的屢屢失利，北宋王朝的覆滅及北中國的淪陷，更加重了這種向內探求，向精神、心靈縱深處遊歷的傾向。理學的高談性理，大講居敬守静、正心誠意，既是這種時代精神影響的結果，又轉過來推動、凸顯了這種精神。這樣一種精神必然會影響到士人心態而反映到創作之中。張毅指出：宋初向內收斂的創作心態首先表現爲一部份作家回避社會現實問題，僅從自身利益和興趣寫作詩歌，或取悦君王，粉飾太平，或吟玩性情，自我愉悦，于是有唱和詩的盛行。"西昆體"作家取法李義山，追求一種細美幽約的詩境美以及詞在宋代的興盛皆與此種向內收斂的創作心態有關①，這誠爲有見。這種自省內斂的心態外化于創作中則表現爲對清遠、平淡、自然、真純詩風的追求。表現于理論形態的文論

① 詳《宋代文學思想史》第一章第一節。中華書局，1995年4月版。

中，則是“惟造平淡難”及“漸老漸熟，乃造平淡”等文學思想的提出。

“作詩無古今，惟造平淡難”是梅堯臣在其《讀邵不疑學士詩卷杜挺之忽來因出示之且伏高致輒書一詩之語以奉呈》一詩中提出來的。梅堯臣作爲宋詩的“開山祖師”[1]，以其平淡瘦硬的詩作結束了宋初“仿唐”的詩風而初步展露出“宋調”的特色，歷來論者對此也是評價極高的，歐陽修《書梅聖俞稿後》、《六一詩話》，陸游《梅聖俞别集序》對梅詩都推崇備至。他詩論中强調雅頌的“美刺”傳統，提倡《詩經》的比興手法，無疑都是有針砭時弊意義的有識之論。然而，我們認爲他“惟造平淡難”的觀點，更能代表宋代文學中普遍的審美理想以及宋型文化精微澄淡的特徵，更重要的是，他所謂的平淡並非僅指詩境，而且與人的襟懷氣格聯繫在一起，同時也是指一種“趣尚深遠”的人生境界。如他在《答中道小疾見寄》中說：“詩本道性情，不須大厥聲。方聞理平淡，昏曉在淵明。”評論林逋詩云：“其順物玩情爲之詩，則平淡邃美，讀之令人忘百事也。其辭主乎静正，不主乎刺譏，然後知趣尚博遠，寄適于詩爾。”（《林和靖先生詩集序》）又説自己：“因言適情性，稍欲到平淡。”（《依韵和晏相公》）在這些論述中，他都是將“平淡”與“性情”、“趣尚”、“適性情”等聯繫在一起的，審美理想與人生境界都被綰合在“平淡”之中，這正是宋人企圖通過自省内斂的心性修養以達到在平淡自然中、在蕭散簡遠中臻于人生高境的思想在文論中的表現。雖此時大講内心修煉、道德提純的理學還未興盛，但作爲一種士人心態

① 見劉克莊《後村詩話》。

的發展理路，已在梅堯臣對“平淡”詩境的標舉追求中表現了出來。

從藝術上看，梅堯臣所極力追求的“平淡”境界，並不意味着平庸和淺易；恰恰相反，他是主張以極其樸素的語言和高度的寫作技巧，表現作品内容，其特點在于意在言外，耐人尋味。看似平淡自然，實則千錘百煉，言約義豐，含蘊豐富，是所謂絢爛之極而趨于“平淡”，非一般不加精思熟慮而率爾操觚者可比[1]。爲什么會“惟造平淡”難呢？難就難在不僅在于煉詞，而且還在于煉意。歐陽修《六一詩話》引梅聖俞語曰：“詩家雖率意而造語亦難。……必能狀難寫之景如在目前；含不盡之意，見于言外，斯爲至矣。”可看作是對“平淡”内蘊的最好説明。歐氏又説“聖俞生平苦于吟詠，故其構思極艱”，“聖俞覃思精微，以深遠閑淡爲意。”劉克莊也説他“留意于句律”，可見他所“造”功夫之深。學梅者衹知他的詩淡，而不知此“平淡”得來之不易。日鍛月煉而極于自然平談，自然平談中而思深意遠，這不僅是梅堯臣所心追手摩者，也是宋代詩歌的普遍審美理想。

對“平淡”理論作了重要的拓展與深化，並且把它更密切地與襟懷胸次，人格理想結合起來的是蘇軾。蘇軾作爲宋代最著名的文學家，在創作實績與理論建樹方面都成就輝煌。他那多方面的藝術才華、樂觀曠邁的人生態度以及詩人與智者融而爲一的詩性智慧，常使後人無限景仰崇拜，他無疑是最能代表“宋型文化”精神的時代驕子。作爲一個兼善詩、文、詞甚至書法繪畫的

---

① 朱自清《宋五家詩鈔》云：“平淡有二：韓詩云：‘艱窅怪變得，往往造平淡。’梅詩平淡是此種；朱子謂：‘陶淵明詩平淡出于自然。’此又是一種。”

大家，蘇軾對于文藝的見解是豐富而深刻的。他博採古今藝術英華，兼收並蓄各種藝術風格，廣泛汲納，鎔鑄自我，形成了自己超邁豪橫，清曠高遠而又自然平淡的藝術風格。然而，就縱向看，蘇軾一生的審美追求與藝術風格是有變化的。蘇轍《亡兄子瞻端明墓志銘》評説蘇軾詩文淵源與發展變化云：

> 公之于文，得之于天。……初好賈誼、陸贄書，論古今治亂，不為空言。既而讀《莊子》，喟然嘆息曰："吾昔有見于中，口未能言。今見《莊子》，得吾心矣。"乃出《中庸論》，其言微妙，皆古人所未喻。……既而謫居于黄，杜門深居，馳騁翰墨，其文一變，如川之方至……後讀釋氏書，深悟實相，參諸孔老，博辯無礙，浩然不見其涯也。……至其遇事所為詩騷銘記書檄論譔，率皆過人。……公詩本似李杜，晚喜陶淵明，追和之者幾遍。

爲什麽由"似李杜"而轉爲"喜陶淵明"呢？對于他這種審美觀的發展變化，蘇轍又有《子瞻和陶淵明詩集引》作了評説：

> 東坡先生謫居儋耳。……獨喜為詩，精深華妙，不見老人衰憊之氣。……書來告曰："吾于詩人無所甚好，獨好淵明之詩。淵明作詩不多，然其詩質而實綺，癯而實腴，自曹、劉、鮑、謝、李、杜之人，皆莫及也。吾前後和其詩凡百數十篇，至其得意，自謂不甚愧淵明。……然吾于淵明，豈獨好其詩也哉？如其為人，實有感

焉。淵明臨終疏儼等：'吾少而窮苦，每以家弊東西遊走，性剛才拙，與物多忤，自量為己，必貽俗患，黽俛辭世，使汝等幼而饑寒。'淵明此語蓋實錄也。吾今真有此病，而不早自知。半生出仕，以犯世患，此所以深服淵明，欲以晚節師範其萬一也。"嗟夫，淵明不肯為五斗米一束帶見鄉里小人，而子瞻出仕三十餘年，為獄吏所折困，終不能悛，以陷于大難，乃欲以桑榆之末景，自托于淵明，其誰肯信之？雖然，子瞻之仕，其出入進退猶可考也。後之君子其必有處之矣。

這兩段文字有幾點值得注意（一）"獨好淵明之詩"是因爲其"質而實綺，臞而實腴"的特點；（二）好淵明之詩是因爲"欲以晚節師範其萬一"，它與蘇軾因爲宦海沉浮而引起的人生觀變化緊緊聯繫在一起，因而他所追求的"平淡"境界中實寄寓着人生與人格的深層意蘊。如我們再聯繫如下論述：

柳子厚詩在陶淵明下，韋蘇州上。退之豪放奇險則過之，而溫麗靖深不及也。所貴乎枯淡者，謂其外枯而中膏，似澹而實美，淵明、子厚之流是也。若中邊皆枯澹，亦何足道。（蘇軾《評韓柳詩》）

……欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境。閱世走人間，觀身卧雲嶺，咸酸雜衆好，中有至味永……（《送參寥師》）

東坡嘗有書與其侄云："大凡為文，當使氣象崢嶸，五色絢爛，漸老漸熟，乃造平淡。"（周紫芝《竹坡詩話》）

就可以對蘇軾的“平淡”、“枯淡”說進行詳細的分疏。

首先，“平淡”之境是一種絢爛之極而歸于平淡的美，在臻達平淡之前，必然要經過一番磨洗冶煉之功，甚至不惜日鍛月煉，雕鏤苦吟。平淡不是淡而無味，不是一味的樸質枯瘠，了無餘蘊，而是“質而實綺，癯而實腴”、“似淡而實美”，即在平淡樸拙的語言形式中包裹着精深華妙的藝術韻味，猶如美人着淡素之裝，其誘人的風韻自不可掩。正如葛立方《韻語陽秋》所言：“大抵造語平淡，當自組麗中來，落其華芬，然後可造平淡之境。”一句話，這是一種“豪華落盡見真淳”的真美純美境界。

其次，“平淡”乃是作家藝術上成熟的標志，是藝術家在創作過程中經過自我否定，自我揚棄後所達到的藝術高境。蘇軾之由“似李杜”進而獨喜淵明，認爲“自曹、劉、鮑、謝、李、杜之人皆不及也。”由推贊李、杜“以英瑋絶世之姿，凌跨百代，古今詩人盡廢”到獨標淵明之“平淡”就說明了這種藝術的辯證發展過程。同時，“漸老漸熟，乃造平淡”也說明了隨着創作主體年齡的增長與人生閱歷的豐富，激昂的情感會漸趨沉靜，綺麗雄奇會漸歸于樸實無華。這雖非放之四海而皆準，然揆之于許多作家的實際創作經歷，却是頗有道理的。所謂“壯心漸與年俱老”，所謂“早歲哪知世事艱”都多少透露出此中信息。

第三，“平淡”境界與人的胸襟、人格又是緊密相聯的。前已言及，蘇軾之喜陶詩，除了陶詩本身的藝術魅力之外，還有感于其爲人。也就是說，他是把陶詩作爲表現作者高潔人格與人生理想的精神產品來欣賞追和的，並且于愛賞追和中融入了自己深沉的人生感喟。他追慕魏晋的“高風絶塵”、鍾王書法“妙在筆

墨之外”的“蕭散簡遠”之致（《書黄子思詩集後》）其實都有欣賞其人格胸襟的用意，可見“平淡”不僅是藝術的至境，也是人生的高境。理學家論文與文學家論文雖頗多齟齬，然强調能于詩文中表現出精神人格這一點却多有相合之處。如朱熹論詩亦多標舉“平淡”，認爲韋應物詩“氣象近道”，且對“蕭散簡遠”、“蕭散之趣”亦屢表贊賞。看來，理學家要求人們通過居敬持静、修養心性，把外在的道德倫理變爲人們的自覺行爲，並且在道德的内化中達到一種樂之好之的審美境界，而文學家則要求于審美境界中表現人格胸次，二者出發點雖異，却有殊途同歸之效，這衹能説明自省内斂的時代趣尚通過士人作爲中介，也表現在當時的各種學科門類之中，衹不過因其科别性質的不同，有多寡隱顯之異而已。

陶淵明、韋應物、柳宗元評價的升温，正是這種由自省内斂而追求平淡自然審美境界的産物。陶淵明雖爲田園詩派之祖，卓然一代大家，但由于他真樸省净的詩風與當時追求綺靡華麗的文風相左，故時人對他評價並不高。《文心雕龍》體大慮周，遍評歷代作家作品，但隻字不提陶淵明；鍾嶸《詩品》則僅列其詩爲中品；蕭統對之雖頗有好評，但亦主要着眼他的德行操守，這是大家都熟知的。唐人對陶詩雖較重視，王維、孟浩然、韋應物等名家詩，都明顯受其影響，杜甫詩中往往陶謝並稱，皎然《詩式》對其詩亦多有稱引，但評價仍在謝靈運之下，其在詩史上的地位仍未得到足够認識。到了宋代，陶詩方大放光彩，其作爲中國文學史上第一流大詩人的地位纔被奠定，其“平淡”的詩境也纔成爲人們競相追慕的“高格”。陶淵明其人其詩的價值忽然在宋代被“發現”與重估，表面上看衹是不同文人對藝術風格各有

偏好的問題。然而推尊陶詩者在宋代並非僅梅堯臣、蘇軾、朱熹等人，而是成爲一種普遍風氣，翻閱宋人詩話文論，推崇陶詩者比比皆是，難于具列，學陶和陶者也不止蘇軾一人。這説明了宋人追求平淡清遠的審美理想在陶詩中找到了淵源、範本與同調，甚或可以説宋人自省内斂的深層心理最適宜于用陶詩那種平淡清遠的境界來表現與發抒。與重視陶詩的風氣相一致，從藝術淵源上看頗受陶詩影響的韋應物、柳宗元也倍受宋人青睞，這固然是承續司空圖推贊王、韋、柳的影響①，然亦與宋人對平淡自然詩境的追求有關。

二、“以意為主”與“以韻為主”

與追求“平淡”的美學理想聯繫在一起，宋人還提出了“以意爲主”與“以韻爲主”的理論觀點。

“以意爲主”的觀點並不始于宋人。南朝宋范曄在《獄中與諸甥侄書》中云：“常謂情志所托，故當以意爲主，以文傳意。以意爲主，則其旨必見；以文傳意，則其辭不流。”可視爲此觀點較早見于文論者。唐杜牧《答莊充書》：“凡爲文以意爲主，以氣爲輔，以辭采章句爲之兵衛。未有主强盛而輔不飄逸者，兵衛不華赫而莊整者。四者高下圓折步驟隨主所指，如鳥隨鳳，魚隨龍，師衆隨湯、武，騰天潛泉，横裂天下，無不如意。苟意不先立，止以文彩辭句繞前捧後，是言愈多而理愈亂，如入闤闠，紛紛然莫知其誰，暮散而已。是以意全勝者，辭愈樸而文愈高；意不勝者，辭愈華而文愈鄙。是意能遣辭，辭不能成意，大抵爲文之旨如此。”用一連串形象生動的比喻闡述“意”與“辭”的主

① 詳司空圖《與王駕評詩書》、《與李生論詩書》及《題柳柳州集後序》。

從關係，强調了“意”在文學創作中的統帥地位與主導作用。當然，杜牧這裏的“意”指的是作品的情感內容，他實際上强調的是文章內容與語言形式的主次關係。然從曹丕的“文以氣爲主”到這裏的“文以意爲主”不但説明唐人論文已與魏晋六朝趣旨有别，而且已逗露出宋人普遍“以意爲主”文學觀念的先聲。到了宋代，詩文皆應“以意爲主”成了人們的共識。文論著作中亦常有此語。張表臣《珊瑚鈎詩話》卷一云：“詩以意爲主，又須篇中煉句，句中煉字，乃得工耳。”邵雍在《論詩吟》中説得更爲全面：“不止煉其辭，抑亦煉其意。煉辭得奇句，煉意得餘味。”劉攽《中山詩話》云：“詩以意爲主，文詞次之。或意深義高，雖文詞平易，亦是奇作。”此類的論述還很多。宋人强調的“以意爲主”顯然是從中國文化中一個古老的命題“言意之辨”而來的。莊子的“得意而忘言”、王弼的“得象忘言，得意忘象”等都是其淵源。這種“以意爲主”的觀點有這樣幾個特徵：第一，作詩爲文應以思想情感爲主，文詞次之。應意在筆先，而不能下筆遣詞時方求其“意”，因此“或意深義高，雖文詞平易，亦是奇作”；第二，要有“餘味”，乍看似言詞樸實，仔細尋繹咀嚼却深味無窮；第三，要煉詞煉意結合，而又以煉意爲主，即强調內在的意蘊義理比外在的言辭形式更重要，由此就會導引出一種不求字句之工而求全篇之美，不較外觀之拙樸而重意境的餘味，遺貌取神的審美追求。這樣，“以意爲主”的文學觀念之內涵就與前言“平淡自然”的審美理想大部分重合，共同表現了宋人尚意求神，脱略形迹的美學追求。“自然平淡”也好，“以意爲主”也好，其本質上都是要把創作主體强烈的主觀個性收斂融合于一種恬淡澄明的藝術境界中，並于藝術審美中表現個體的“真意”與

“適意”之人生境界，因而就其深層機制來説，還是宋人自省内斂普遍社會心理的表現。“以意爲主”的文學觀在宋以后仍影響不絶。如元周德清《作詞十法》云：“未造其語，先立其意。”清王夫之《姜齋詩話》卷二云：“無論詩歌與長行文字，俱以意爲主。意猶帥也，無帥之兵，謂之烏合。”皆是其證。

“以韻爲主”是宋人文論中的又一重要觀點。中國“韻”論的發展經歷了一個長期的歷史過程，它在中國美學史上的地位也有升沉變化。范温《潛溪詩眼》“論韻”中的一段文字論述了“韻”這一美學範疇的發展歷史①：

> 自三代秦漢，非聲不言韻；舍聲言韻自晉人始；唐人言韻者，亦不多見，惟論書畫者頗及之。至近代先達，始推尊以為極致。凡事既盡其美，必有其韻，韻苟不勝，亦亡其美。

此段論述基本符合事實。大致説來，“韻”在審美領域的出現，始于論樂，它大致有三個方面的内涵：（一）指聲音自身之美；（二）指音樂所包含的情調意味之美；（三）指一種特殊的“清”、“雅”的聲音意味之美。可見最早出現于音樂審美領域的“韻”，實已包涵了後來分化、發展的多種基因。魏晉南北朝時期，“韻”又被大量運用于人物品藻與評論繪畫。以人物品藻言之，“韻”主要用來指與人物體貌相對的“風神”，或可稱“風

① “論韻”爲《潛溪詩眼》佚文，首先由錢鍾書先生《管錐編》第四册第一八九則自《永樂大典》卷八〇七中拈出，詳見于郭紹虞《宋詩話輯佚》上册第 372－375 頁增訂《潛溪詩眼》。

韻”，它是指人物的精神氣質，然亦多與“清”、“遠”、“淡泊”、“冲簡”之類形容詞相連，因而具有情調意味之美與清、雅兩項含義。以畫論言之，齊梁時期的以“韻”論畫，雖自魏晋人物品藻而來，但既排除了聲音之美的含義，又排除了清、雅的含義，而僅僅繼承和發展了情調、意味之美的意思。六朝以“韻”論文，但“韻”多半指“韻律”、“音韻”，有時也偶指意味、風神。總之，從漢末至南北朝時期，“韻”除了在魏晋玄學盛行的一段時間較爲突出外，並没有取得很高的地位。在此之前的建安時代，“氣”壓倒了一切，在此後的南北朝時代雖“氣韻”經常連稱，但“韻”的重要性遠不及“氣”。而在隨之到來的唐代，“韻”就更被冷落，以至很少有人談到。“韻”論的真正興起，乃是晚唐以後的事情①。

晚唐司空圖標舉“味外之旨”、“韻外之致”，把“韻”與“味”聯繫在一起，而他所言的味外之味又主要是指王維、韋應物詩中那種“澄淡精致”、“趣味澄夐，若清風之出岫”的平淡而深醇，質素而清遠的韻味（“近而不浮，遠而不盡”），從而使“韻”具有了“味”、“清”、“遠”等内涵，並對宋代及以後“韻”論産生了深遠影響。清代王士禛的“神韻”論就是在司空圖、嚴羽等人的基礎上發揮引伸而提出的。就宋人而言，首先大力標舉“韻”，並使之成爲一種普遍的審美趣尚的是蘇、黄，爾後繼之者接踵，“韻”幾乎成了“美”的代名詞，而對“韻”的美學内涵進行全面總結論述者當推上面提到過的范温，下面便分别論述。

① 以上論“韵”的歷史發展，參取了成復旺先生的意見，詳其《中國古代的人學與美學》第四章第二節。中國人民大學出版社，1992年8月版。

前已言及，蘇軾在他那篇著名的《書黄子思詩集後》中就特別欣賞鍾、王書法的“蕭散簡遠”與韋應物、柳宗元詩“發纖穠于簡古，寄至味于淡泊”的“遠韻”，而這些又與他追求“平淡”（枯淡）的審美理想聯繫在一起，並且在《送參寥師》詩中標舉“空且静”之境界，這樣，在蘇軾所論“韻”的涵義中，就有了平淡、簡遠、空静以及“外枯而中膏”等要素，或者説，“有韻”是臻于平淡自然藝術境界的一個重要方面。但宋代把“韻”作爲各門藝術最高審美標準者首推黄庭堅。所謂“凡事既盡其美，必有其韻；韻苟不勝，亦亡其美。”（范温語）的趣尚，在黄氏“韻”論中得到了具體的表現。兹舉數例如下：

陳元達，千載人也，惜乎創業作畫者胸中無千載韻耳。（《豫章黄先生文集》卷二十七《題摹鎖諫圖》）

凡書畫當觀韻。……此與文章同一關紐。（同上《題摹燕郭尚父圖》）

如季海筆，少令韻勝，則與稚恭並驅争先可也。季海長處正是用筆勁正而心圓。若論工不論韻，則王著優于季海，季海不下子敬；若論韻勝，則右軍、大令之門誰不服膺？（同上卷二八《書徐浩題經後》）

論人物要是韻勝為尤難得，蓄書者能以韻觀之，當得彷彿。（同上《題絳本法帖》）

東坡簡札，字形温潤，無一點俗氣。今世號能書者數家，雖規摹古人自有長處，至于天然自工，筆圓而韻勝，所謂兼四子之有以易之，不與也。（同上卷二九《題東坡字後》）

不僅以“韻”作爲評價文章書畫的標準，而且也作爲評價創作主體精神境界的標準。要之，祇要創作主體具備了“胸中之韻”，那麽這種精神氣韻也會貫注于作品之中，這實際上是把作者的人格養煉與作品的審美特質聯繫在了一起。自蘇黄拈出“韻”之後，以“韻”論詩文一時蔚爲風氣，並且已把“氣”與“韻”分開：

凡文章之不可無者四：一曰體，二曰志，三曰氣，四曰韻。……文章之無韻，譬之壯夫，其軀幹枵然，骨强氣盛，而神色昏瞢，言動凡濁，則庸俗鄙人而已。(李廌《濟南集》卷八《答趙士舞德茂宣義論弘詞書》)

文章以氣韻為主，氣韻不足，雖有辭藻，要非佳作也。乍讀淵明詩，頗似枯淡，久之有味。東坡晚年酷好之，謂李杜不及也。此無他，韻勝而已。(陳善《捫虱新話》上集卷一)

阮嗣宗詩，專以意勝；陶淵明詩，專以味勝；曹子建詩，專以韻勝；杜子美詩，專以氣盛。然意可學也，味亦可學也。若夫韻有高下，氣有强弱，則不可强矣。此韓退之之文，曹子建之詩，後世所以莫能及也。(張戒《歲寒堂詩話》卷上)

上引三則材料，第一則雖曰文章不可缺者四，但以有“韻”爲高；第二則雖曰：“文章以氣韻爲主”，但又云淵明之高于李、杜，僅爲“韻勝而已”，顯然“韻”比“氣”更受重視；第三則雖曰阮、陶、曹、杜，各以意、味、韻、氣偏勝，然最後又云韓文曹詩後世莫及，顯然也是認爲“韻”更爲重要。由此可以看

出，在宋人的文學觀念里，“韻”被推尊到了極致，而“氣”的地位反而下降。以至于“韻”就是美，美就是“韻”，有“韻”即美，無“韻”即不美。確實，一個文以“韻”爲主的時代來到了。那麽，作爲一個在宋人詩學中如此重要的文學理念，“韻”具有怎能樣的内涵呢？前已提及，范温《潜溪詩眼》的“韻論”，可以看作宋人論“韻”的總結，但其文洋洋千五百餘言，難于具引。在此，我們就以范文爲主，聯繫前面的論述，對此問題加以探討。

第一，“韻”的第一個特徵是“淡”，或曰“平淡”、“枯淡”。這在前引東坡、陳善等的言論中已有清楚的説明。

第二，“韻”的第二個特徵是“有餘意。”范温云：“有餘意之謂韻……嘗聞之鐘，大聲已去，餘音復來，悠揚宛轉，聲外之音，其是之謂矣。”（《潜溪詩眼》佚文“論韻”，以下所引范語，皆出此文，不再注明）可見“韻”並非某種具體的藝術風格，而是超越于風格之上的藝術境界，其特徵不是形象之生動，而是餘音餘味餘意的悠遠。很明顯，這樣來定義“韻”既是對“韻”原初語義的回歸，也是對司空圖“韻外之致”、“味外之旨”説的繼承。

第三，范温認爲，“衆善皆備而露才用才，亦不足以爲韻。必也備衆善而自韜晦，行于簡易閑淡之中，而有深遠無窮之味，觀于世俗，若出尋常……其次一長有餘，亦足以爲韻。故巧麗者發之于平澹，奇偉有餘者行之于簡易，如此之類是也。是以識有餘者，無往而不韻也。”在此，范温從三個層次上闡釋了“韻”的内涵。（一）“備衆善而自韜晦”可稱之爲“韻”。這就要求作家既具備包容各種藝術風格的能力，即所謂“體兼衆妙”，又注

意不要“露才用長”，頗有强調“大巧若拙”、“大音希聲”的意味，這樣的有“韻”之作，當然衹有陶詩足以當之。要之，范氏此論實含有强調藝術辯證法的用意，即主張在平淡質樸的語言形式中包蘊“深遠無窮之味。”（二）“一長有餘”也可稱之爲“韻”。雖不能奄有衆善，衹備“一長”，然而在表現中能使其“有餘”，如“巧麗者發之于平淡”，“奇偉有餘者行之于簡易”，也稱得上有“韻”，其着眼點還是在强調一種“平淡”、“簡易”的詩境，與蘇軾評韋、柳詩“發纖穠于簡古，寄至味于淡泊”用意正同。（三）識見有餘，亦可稱之爲“韻”，這主要强調作者要有高度的審美鑒賞力與藝術感受力，善于抉擇學習對象及其獨特之處，並通過自己獨特的領悟而表現于創作之中。

第四，“韻”又是一種人生境界。范氏于文中又分“聖有餘之韻”、“學有餘之韻”、“功業有餘之韻”、“智策有餘之韻”及“器度有餘之韻”等幾方面闡述了“韻”不僅是一種藝術的最高境界，也是人生的最高境界，這正是宋人所追求的理想人格生命的體現。

范温對“韻”的闡釋無疑是整個宋代詩學中最具包容性的論題。正如周裕鍇先生所言：“它既涉及到宋人的和諧詩學觀，又與宋人的内傾態度相聯繫，既體現了宋人淡泊簡易的審美趣味，又與宋人重學養深厚的精神相關。”①

從以上分析可以看出：宋人“韻”論所强調的“平淡”、“閑澹”、“深遠無窮之味”、“簡古”、“淡泊”等都可以歸爲“陰柔

① 見《宋代詩學通論》第306頁。巴蜀書社，1997年1月版。本章寫作中對周先生的意見多有參取，在此深表謝忱。

美”的類型，它與魏晋風骨、李白的壯浪縱恣、杜甫的沉鬱頓挫乃至韓愈的雄奇險怪都不相同，深深地打上了宋人注重内心體驗、主張情感内斂，蕭散簡遠和淡泊澄静的時代烙印。它已超越了藝術美學的範疇，而與宋人的人生哲學接軌。陶淵明其人其詩的備受推崇，以超邁豪横詩風著稱的東坡晚年轉而追求“枯淡”的詩境，理學家們津津樂道的“孔顔樂處”與“氣象近道”無不與這種時代精神息息相通。社會現實釀造了時代精神，時代精神又通過文化的創造得以凸現與物化。正是在這種意義上，我們説宋人自省内斂的精神求索與心靈活動必然使得平淡自然既成爲審美的藝術高境，同時也成爲表現人格理想的人生至境。

第四節　“宋型文化”與中國古代白話學術

一、引言

中國文化特别是文論的“失語”現象，已引起學界的普遍關注。學者們紛紛著文撰論，對“失語”之因及其補救之方進行了多方探討。有人認爲中國古代文論無法進行現代轉换，因爲隨着“五四”以來白話文取代文言而成爲各體文章寫作的正宗，古代文論由于其思想載體的消解與話語系統的變化，也就因言説功能的喪失而失去了存在的基礎與價值。甚或有人片面地把文言等同于傳統文化，把白話等同于現代文化。認爲要接續中國傳統文化的血脉，要進行古代文論的現代轉换，除非恢復文言，否則别無他法。然而，白話取代文言已被證明不僅是語言發展的必然，而且是歷史發展的必然，妄圖恢復文言無異于歷史的倒退，在當代文化生活中既不應該，也不可能，于是便得出貌似有理的結論：

中國古代文論不能進行現代轉換。也有人認爲：既然中國古代文論在現代文化語境中已喪失了“話語”功能（思想、解讀、交流、表達等），而當代文論家們又未能立足于現代文化建立起具有中國民族特色的新文學理論，那麼，乞靈于西方文論中所謂“明晰”、“系統”、“思辨”、“理性”等種種理論與範疇，似乎纔是解決中國文論所面臨困境的唯一出路。凡此種種的疑慮、擔心和看法似乎都有這樣那樣的道理，但却同時陷入了一個誤區，那就是把文言與白話看成是兩種截然不同的語言系統，且在思想方法上陷入了非此即彼的二元對立，簡單地把文言等同于傳統文化（包括文論），把白話文等同于現代文化。我們在此主要想討論的是：文言並非傳統文化之全部，白話與文言並非判若水火，它們是互相交融和彼此滲透的同一語言系統中的兩種表現形態。縱觀中國文化學術的發展，從很早開始就有了白話學術的傳統。盡管這種傳統在整個中華學術文化中不占主流，但隨着歷史的演進、時代的變遷和語言的發展而逐漸壯大，最後終于取代了文言的正宗地位而成爲人們思想、交流與表達的主要語體。事實上，用近乎當時常用語的“白話”來析理論道、評詩論文在古代已早有先例，而從本質上說，古代白話學術在思維、言說及其學術規則方面與當今的白話學術並無太大差異（當然，由于歷史變遷和語言的發展，在詞彙語法等方面自然會出現古今的不同）。因此，古代文論的現代轉換，用現代的語言——白話，來接續傳揚中國古代文論傳統，用現代觀念來融匯古代文論的思想、理論與範疇也完全是可能的。如此看來，清理古代白話學術的歷史遺産，探尋古代白話學術的發展脉絡，並從古代白話學術的具體文本中探索其運作的規律與方法，對于克服中國文論的“失語症”，對于重

建中國的新文學理論，無疑都具有十分重要的意義。中國古代白話學術的發展有一個由“隱”至“顯”，由曹鄶而成大邦的過程，而在“宋型文化”中，它各方面的特點纔充分突出彰顯，故我們雖概要論述中國古代白話學術的歷史發展，但把重點放在宋代文化轉型期，因此也就把此一內容放在本章加以論述。

二、中國古代白話學術的發展概況

這里所説的“白話學術”，指的是在特定歷史時期，採用近乎一般人日常用語的語言形式（白話）所撰寫的學術論著，是古代白話學術活動的物化形態，它是相對于中華文化的主流話語——文言而言的。白話學術著述在語言運用上有兩個特點：一是採用接近于當時一般人日常用語的詞彙與句法，具有通俗性；二是隨學術科別的不同而運用相應的名詞術語，具有專業性和學術性。但由于文言與白話爲同一語言（漢語）的兩種不同表現形態，二者的關係是一種互爲融攝、彼此滲透，粗有涯界而又難于截然分開的關係。再因爲語言是發展變化的，此一時期的口語俗言經過後世文人的加工提煉和“雅化”，也許就變成文言中的常用語或典故，而稱謂較雅的許多典章名物也會常出現于普通人的方言口語中，故文言與白話的區別只是相對的，並且是歷史的。要之，應以是否大量運用當時的口語俗言，且較爲接近時人的日常用語爲區別白話與文言的重要標準。吕叔湘先生曾撰《文言和白話》一文[1]，張中行先生有《文言和白話》一書[2]，對文言與白話的差別作了詳盡論述。此處不擬對二者的區別作理論上的探

① 見《吕叔湘語文論集》第 57－76 頁。商務印書館 1983 年版。
② 《文言和白話》，黑龍江人民出版社 1995 年版。

討，僅據筆者披覽所得，簡述古代白話學術的發展概況，拋磚引玉，以引起對此問題的深入研究。縱觀中國古代白話學術的發展，可大致分爲四個時期。

第一時期爲先秦至西漢。其總的特點是書面語（文言）與口語（白話）還比較接近，二者還融而未分，互相粘連在一起。就先秦來看，其典籍中的用語已有雅俗的區别。如中國文學史上第一部詩歌總集《詩經》，多半爲民間歌手所作的《國風》與正統廟堂氣息較濃的《雅》、《頌》相比，就通俗顯豁得多。諸子著作中，《論語》可視爲孔門弟子所記録下來的當時口語，其中的許多語句我們今天還能一看便懂，而後來的《孟》、《莊》、《韓》、《荀》與《論語》相較，其用語就顯得更加典雅。但就總體而言，先秦時口語與書面語的差異並不嚴重。因爲在語言發展的初始階段，書面語必然要大量吸收口語中的詞彙、語法及表述方式來豐富發展自己，這是不言而喻的。西漢時期，口語與書面語的差異有所加大，但這種差異仍不足于使文言與白話各具面目、判然有别。《史記》中許多生動的描寫，就多用當時的方言俗語，並且在引用先秦典籍時，把古奥繁難之字更易爲時人所能理解的口語俗言（如改“庶績咸熙”爲“衆工皆興”，改“如喪考妣”爲“如喪父母”等等），所以我們如果稱《史記》爲一部當時具有“白話”傾向的史書也是有道理的。同時，由于講究“鋪采摛文”、窮妍極態的大賦的興起，也逐漸形成了口語與書面語分離的趨勢。

第二時期爲東漢至魏晋南北朝。白話由此前與文言的雜糅並存逐漸分離發展，文中的散體與駢體判然有别，口語與書面語粗有涯界。試看與《史記》並稱的《漢書》，儘管其中也有一些口

語化詞句，但駢偶成分增多，文句較爲整飭，“雅化”程度加强，以致需專門授讀時人方可通曉①，可見其語言離人們的日常生活用語已有較大差距。故王充呼吁言（口語）文（書面語）應當一致：“口出以爲言，筆書以爲文”②，應該做到“口則務在明言，筆則務在露文。”“言無不可曉，指無不可睹”③，提倡明白曉暢，通俗易懂。强調“文字與言同趨，何爲猶當隱閉指意?”④ 可以説，王充是中國學術史上第一個從理論上提倡口語與書面語的一致，極力主張用明白易懂的口語進行寫作的作家，同時也是第一個“白話”學術的倡導者。他“作《譏俗節義》十二篇。冀俗人觀書而自覺，故直露其文，集以俗言。”⑤ 儘管《譏俗節義》今已不傳，但從他現存的《論衡》來看，他是不計時人的“淺俗”之譏，大膽實踐了自己言文一致的主張的。他的《論衡》，以“疾虚妄”爲主旨，用語通俗，明白曉暢，議論精簡，雖後人有“質實”之譏，但確與當時古奥雅懿的《漢書》及講求駢偶華藻的辭賦異趣。東漢以迄六朝，隨着駢文的興盛，白話與文言的分野漸趨明顯。但由于駢偶藻飾之風在各體文章寫作中的盛行，用白話語體寫成的學術著作並不多。如與典麗繁富的駢文辭賦相比，則《世説新語》、《顔氏家訓》都可算是當時接近口語白話的著作。如《世説新語》多記載魏晉名士的言行風貌及軼聞趣事，其中的“寧馨兒”、“阿堵物”以及許多人物對話，純係當時口

① 《後漢書》卷八十四《列女傳》云：“時《漢書》始出，多未能通者，同郡馬融伏于閣下，從昭（班昭，即班固之妹）受讀，後又詔融兄續繼昭成之。”
② 《論衡·定賢》。
③ 見《論衡·自紀》。
④ 同上。
⑤ 同上。

語。文學作品中的諸多志怪軼事小説以及南北朝樂府民歌也多用通俗的口語寫成。當時對佛教經典的翻譯中，也有不少口語白話較多的著作[①]。在單篇文章中，則任昉的《奏彈劉整》可爲代表[②]。任昉爲當時文壇大手筆，擅長流行的駢體，有“沈（約）詩任筆”之稱。但此文却純用散體，明白曉暢，多用俗言口語，已接近叙事的小説筆法。總的看來，東漢魏晋南北朝文壇，文言與白話已經分流。儘管白話仍處于一種“邊緣”的位置，但已初具面目，並且循着自己的方向向前發展。涓涓細流，至唐宋（特別是宋）而形成奔涌的江河。

第三時期爲唐宋（特別是宋）。這是中國古代白話學術的成熟期。與此一時期各體文章用語的漸趨平易與“白話化”相一致，此時期白話學術著述數量增多、内容豐富。禪宗大量的語録公案，理學家的語録講義，文論中的詩話以及文人的部分筆記叢談都是用白話進行學術活動的結果。舉凡宗教、哲學、歷史、倫理、文藝皆可用明白淺易、近乎時人口語的“白話”加以討論、交流與傳達，白話的言説功能得到了極大的表現與發揮。白話學術，作爲中國學術史上的別一言説蹊徑，初步顯示出它的優長，取得了引人矚目的實績。由于此時期白話學術涉及問題較多，我們擬在後面專門討論。

第四時期是元明清。這是中國古代白話學術的鼎盛期，在此基礎上最終形成了現在的白話語體文。元代的白話語學術著作雖不多，但在語言運用中的進一步通俗化却是不爭的事實。宋元的

---

① 詳胡適《白話文學史》第九章“佛教的翻譯文學（上）”。東方出版社 1996 年版。

② 載《文選》卷四十。上海書店，1993 年版。

話本、元雜劇中的賓白，其中白話口語成分進一步增强，順此綫索發展，到了明清終于出現了《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅》、《紅樓夢》、《儒林外史》等一大批白話長篇小説名著以及“三言”“二拍”等一系列白話短篇小説作品，而明清戲曲中的賓白也多用當時口語。可以説，此一時期，白話已成爲俗文學作品的主要思想藝術載體，成爲俗文學的正宗話語。就正統的詩文創作而言，雖仍以文言爲正宗，但此時期的文言，也向着淺俗方面發展，無論與先秦兩漢文章，還是與“唐宋八大家”相比，都明顯地向口語靠攏了一大步。公安三袁的倡言以手寫口，袁枚論詩的不避俚俗，乃至桐城派散文的簡易明暢，似乎都透露了縮短言（白話口語）文（文言）距離的努力。到了清末黄遵憲、梁啓超等力倡白話，“五四”前後的“崇白話而廢文言”，則表明白話取代文言已水到渠成，不僅是歷史的必然，而且是語言發展的必然了。就白話學術而言，則承傳禪宗語録一綫者在此時期仍有不少著述。承傳宋代理學家語録而用語淺近者亦所在多有，較著者如王陽明的《傳習録》以及思想家李卓吾、傅山的某些著作。就白話文論（即用白話所進行的文學批評）看，除了各種詩話、詞話、曲話多夾雜白話口語談論文學以及王陽明、李贄、傅山等思想家有一些用白話口語論文的片斷外①，最可注意的是以金聖嘆爲代表的小説戲曲白話批評與李漁的《閑情偶記》，它們代表了古代白話文論的成熟與最高發展階段。

金聖嘆作爲中國古代文論史上杰出的批評家，其批評範圍廣

① 詳拙作《文言乎白話乎——對重建中國文論的幾點思考》，載《中外文化與文論》第四輯。四川大學出版社 1997 年 12 月版。

涉小説、戲曲及詩文諸領域，並能着眼于人物性格的塑造與藝術特徵的探求，獨出己見，自成一家，形成了較系統的批評理論，爲豐富中國古代文論作出了重要貢獻。在對諸多"才子書"的批評中，尤以對《水滸傳》的評點創獲甚豐，影響巨大而深遠。且他的評點，多用淺易的白話，議論風發，見解深刻而飽含感情，具有一種獨特的感染力。在他影響下，毛宗崗父子的《三國演義》評點，張道深的《金瓶梅》評點，脂硯齋的《紅樓夢》評點等，一時之間，小説評點蔚爲風氣，使我國的小説理論更加豐富、系統和深刻。以下隨手徵引數則，以見金聖嘆評點文字通俗明暢之一斑。

凡人讀一部書，須要把眼光放得長。如《水滸傳》七十回，衹用一目俱下，便知其千餘紙，衹是一篇文字，中間許多事體，便是文字起承轉合之法。若是拖長看去，却都不見[1]。

《水滸傳》寫一百八個人性格，真是一百八樣。若别一部書，任它寫一千個人，也衹是一樣，便衹寫得兩個人，也衹是一樣[2]。

《西廂記》斷斷不是淫書，斷斷是妙文。今後若有人説是妙文，有人説是淫書，聖嘆都不與做理會。文者見之謂之文，淫者見之謂之淫耳[3]。

詩非異物，衹是人人心頭舌尖所萬不獲已必欲説出

① 《讀第五才子書法》。
② 《讀第五才子書法》。
③ 《讀第六才子書〈西廂記〉法》。

之一句說話耳。儒者則又特以生平爛熟之萬卷，因而與之裁之成章，潤之成文者也。夫詩之有章有文也，此固儒者之所矜為獨能也，若其原本，不過衹是人人心頭舌尖萬不獲已而必欲說出之一句說話，則固非儒者之所得矜為獨能也①。

四則中，兩則評《水滸傳》，一則評《西厢記》，一則論詩。且不論見解之優劣淺深。僅從文字看，就已經非常接近于今天的白話了，且這樣的文字在金氏評語中俯拾即是，我想今天能讀一般報刊雜志的讀者，讀這樣的文字大概不會覺得困難。實際上，目下許多學術刊物及論著中的文字，其文言成分及雅奥程度，比起上引數例來都有過之而無不及，且不說還有人用文言在立論著述。可見到了明清時代，用較爲淺易的白話進行文學批評之風已盛，中國的白話學術至此已結出了累累碩果。再如清初李漁的《閑情偶寄》，無疑是中國古代文論史上理論色彩較濃、比較講求體系建構的名著之一，但其所用語言亦多淺易明暢（限于篇幅，例證從略）。李漁在其劇論中還用許多篇幅論述了語言問題，對語言總的要求是淺顯通俗、機趣尖新、戒浮泛求肖似以及注重音樂美。看來，不論是在理論上還是在實踐上，對于語言的淺顯通俗他都是非常著力的。

隨着中國歷史進入了近代，西方列强用堅船利炮打開了古老中國的國門，許多新思想與新事物紛紛湧入，雅馴的文言已不足于表達新異紛繁的思想與事物，要求言文一致的呼聲也越來越

① 《與家伯長文昌》。

高。到了梁啓超倡創的"新文體"，雖仍文白夾雜，但白話成分已超過了文言，至此，古代白話語體已經成熟並且得到了高度發展，其取代文言也僅是時間早晚的問題了。由此也可以看出，用白話談詩論藝，立言著論，不但古已有之，而且一綫相承，成了中國古代白話學術的重要内容。

三、語録體與宋代白話學術

論及宋型文化中白話學術的繁興，就不可避免地要論述它與語録體的關係，因爲語録體是白話學術的直接淵源。

（一）

語録體是中國古代典籍中一種特有的體制。它一般語句簡短，多用問答的形式，隨事記録，不避俚俗，往往寥寥數語就能刻劃出人物的精神風貌和交待清楚事理的是非曲直。並且常常採取點悟式的話語表達方式，點到即止，不作長篇大論的引伸發揮，具有一種精煉簡約、片言百意的表達效果，與委曲詳備的叙事之文和廣證博論的析理論説之文相比，其文體特徵都頗爲獨特。特别值得注意的是：由于語録體散文是對教學情况與學術論辯的如實記録，其中頗多當時的方言口語，與文人們的精心結撰之作不同，故語録體散文從一開始就與中國古代白話學術（指用有别于"文言"的口語"白話"所進行的學術著述）結下了不解之緣。甚或可以説，語録體是中國古代白話學術的主要文體，漢語的逐步口語化、"白話"化都與語録體的發展與壯大有着密切的關係，語録體在漢語的由雅而俗、從文言到白話的漫長發展過程中，起到了十分重要的作用。

（二）

語録體散文起源于古代的教學活動。由孔門後學記録整理的

孔子教學實録《論語》是中國歷史上第一部語録體著作。《論語》可視爲孔子與其門徒們問學論道、探討社會人生的真實而傳神的記録，雖亦經過整理，但它的文詞與當時口語決不會相差太遠。在先秦諸子中，《論語》的文字最爲平易簡約，這與大量採用當時口語關係頗大。爾後的孟、莊、韓、荀諸家，雖然也還部分採用問答的形式，留下了語録體的痕迹，但篇幅加長，逐漸變爲專題性論文，且問答亦多爲擬設虛構（如《莊子》），並非析理論辯的實況録載，其“雅化”的傾向十分明顯。《論語》中的許多片斷今人讀來還分外親切、悠然神遠，《論語》中的許多語句成爲成語，至今還活在我們的書面語與口語之中，重要原因之一就是它的文字平易淺俗，没有太大的語言障礙，當然亦與它思想的豐富深刻與表達的生動傳神有關。如果說，中國古代確有用“白話”來進行學術活動（交流、表達）的別一蹊徑的話，那麽，《論語》無疑是其源頭。自漢武帝“罷黜百家，獨尊儒術”以後，“五經”地位空前提高，孔子被尊爲“聖人”、“百代之師”，録載“聖人”思想言行的《論語》亦身價倍增，其文章體例與風格亦被競相推崇與仿效。西漢末年揚雄仿《論語》而作《法言》，但由于他爲文好艱深之辭，並未能繼承《論語》用詞口語化的傳統。隋末王通仿《論語》體例而作《中説》，儼然代聖人立言口吻。然從語言運用來看，亦僅以酷肖《論語》形貌爲鵠的，而未能根據語言的發展變化，大量吸收當時的口語“白話”，創造出新時代的“論語”，故最多衹是因而不革的假古董（僅從運用當時的口語俗言角度論）。

真正能繼承《論語》的體例與白話學術傳統，用當時的口語俗言來講學論道的是宋代的理學家。《朱子語類》、《二程遺書》、

《陸九淵集》中都有許多當時教學學術情形的如實記録，並且大量運用時言口語，有不少片斷已與我們今天的白話語體文差别不大，而與當時其它的諸體散文特色有别。朱熹爲宋代理學的集大成者，他的《朱子語類》卷帙浩繁，内容豐富，亦最能體現宋代理學家們運用白話進行學術活動（教學、著述）的特色。清儒朱澤澐曰："《語類》一書，晚年精要語甚多。五十以前，門人未盛，録者僅三四家。自南康浙東歸，來學者甚衆，誨諭極詳。凡文詞不能暢達者，講説之間，滔滔滚滚，盡言盡意。義理之精微，工力之曲折，無不暢明厥旨，誦讀之下，謦欬如生。一片肫肯精神，洋溢紙上。在當日諸門人，前後各得一説，彼此各聞一義，而後人讀之，反聚前後彼此之各聞者，匯萃參伍，這處那處，表裏始終，真有登高自卑，行遠自邇，漸進漸高遠之妙。是安可概以門人記録之不確而忽之？"[①] 所論極爲精辟。現略舉數例，以見朱子用語録體的白話來説理論道、評詩談文之一斑。

用白話談"理"：

形而上者，無形無影是此理；形而下者，有形有狀是此器[②]。

問：枯槁有理否？曰：纔有物，便有理。天不曾生個筆，人把兔毫來做筆，纔有筆，便有理[③]。

論"無極"、"太極"：

---

① 據錢穆《朱子新學案》第 157－158 頁轉引。巴蜀書社 1986 年 8 月版。
② 《朱子語類》卷九十五。
③ 《朱子語類》卷四。

無極，祇是極至，更無去處了，至高至妙，至精至神，是沒去處。濂溪恐人道太極有形，故曰無極而太極，是無之中有個至極之理①。

論“理一分殊”：

本祇是一太極，而萬物各有稟受，又自各全具一太極爾。如月在天，祇一而已。及散在江湖，則隨處而見，不可謂月已分也。②

論“氣”：

疑此氣是傍這理行。及此氣之聚，則理亦在焉。蓋氣則能凝結造作；理却無情意，無計度，無造作。……若理則祇是個净潔空闊的世界，無形迹，他却不會造作。氣則能醞釀凝聚生物也。但有此氣，則理便在其中③。

論“性”：

論性，要先識得性是個什麽物事。程子“性即理

① 《朱子語類》卷九十四。
② 《朱子語類》卷九十四。
③ 《朱子語類》卷一。

也"，此説最好。今且以理言之，畢竟都無形影，祇是這一個道理。有如此道理，便做得許多事出來，所以能惻隱、羞惡、辭讓、是非也。譬如論藥性，性寒、性熱之類，藥上亦無討這形狀處，祇是服了後，却做得冷、做得熱，便是性①。

論"文"、"道"：

才卿問："韓文李漢序頭一句甚好。"曰："公道好，某看來有病。"陳曰："'文者，貫道之器'。且如《六經》是文，其中所道皆是這道理，如何有病?"曰："不然，這文皆是從道中流出，豈有文反能貫道之理？文是文，道是道，文只如吃飯時下飯耳。若以文貫道，却是把本為末，以末為本，可乎?"其後作文者皆如此②。

……朱子對上述諸概念的論述當然不止于此，這裏祇是隨手徵引數則。總之，舉凡哲學、宗教、政治、歷史、人生、藝術，朱子皆可用當時的白話加以論述講析，且頗多精彩獨到之見，用白話口語闡釋儒家之道的一綫，至《朱子語類》而集其大成。宋明理學雖有"程朱"、"陸王"之分，但用淺俗明白的口語來教學論道的方式却是一致的。這種特色，在王陽明的《傳習録》中亦頗爲明顯。理學家們的語録體著作之所以不同于揚雄、王通的擬

① 《朱子語類》卷四。
② 《朱子語類》卷一三九。

古仿聖之作，而顯示出一種新鮮活潑的特色，主要就是因爲這些著作多爲書院講舍教學及學術言論的實録，帶有濃厚的時代氣息。講學必然運用大量的口語，隨事問答與辯難必然没有充裕的時間去斟酌措詞、修飾文藻，這就有如考試時筆試與口試之不同，前者須于解答辨析中見出文詞之美及行文布局之功，後者則重在應對之便捷與精神意藴之領會。且許多語録體著作乃是在聽講者筆記的基礎上整理而成，諸生隨堂聽講，唯恐失真，故片言隻語不敢遺漏，口吻聲態詳加記載；講論者爲使聽者易于領會，故多方設喻，語不求深，如話家常，娓娓而談，唯以明白顯豁爲務，這就是語録體著作比起同時的其它散文文體，甚至比起同一作者的其它文章來都口語運用更爲頻繁，“白話”程度更高的原因。如上舉《朱子語類》數例，你不能説它談的問題不深奥，而所用的語言及表達方式與當時的正宗文言畢竟有所差别，有些已非常接近我們今天使用的現代語體文。如證之于當時的俗文學作品，可以發現其用語與當時人們的日常語言是非常接近的。

(三)

中國古代白話學術與語録體的關係還可在佛教的發展與逐漸中國化的過程中得到説明。佛教自東漢傳入中國，對爾後中國文化的結構與發展流程都發生了巨大的影響。唐中葉以後，具有中國特色的佛教——禪宗幾乎成了佛教的同義語，而禪宗的許多典籍主要就是用語録體寫成的。禪宗尊菩提達摩爲初祖，本倡言“以心傳心，不立文字”的所謂“教外别傳”。但爲了啓導僧衆，禪師們還是多方設喻，用點悟的方式來宣講暗示佛法大意。或當頭棒喝，或逞弄機鋒，或逆向思維，或危言聳聽，以此來誘導僧徒自悟佛性，以達“涅槃”妙境。五祖弘忍以後，禪宗分爲南

北，有頓漸之别。南宗始祖（六祖）慧能的《壇經》可視爲禪宗發展史上第一部語録體著作。此後，“禪宗語録”逐漸發展，語録體遂成爲禪宗的主要言説文體。在諸多的禪宗語録體著作中，《祖堂集》與《五燈會元》值得一提。

《祖堂集》成書于南唐保大十年（925），是我國現存最早的一部禪宗史料總集。此書爲五代南唐泉州招慶寺静、筠二禪師所編集，收録雪峰義存一系的語録至多，可以看成是南宗禪宗的歷史。它不但對探索禪宗早期歷史作用甚大，也爲研究唐五代佛教内部的流行語言和這一時期的思想、歷史、文化、風俗等提供了新資料。亦可看作唐五代白話學術的代表。正如李迺揚所言：“此書用古代白話文寫成，語多方言，字多簡體，珠玉聯環，辭藻豐富，研究古代語法不可或缺；所記風俗習慣，世態演變，猶中國歷史之傳真，其對學術貢獻至大。”[①] 徵引一則于下，以見早期禪宗語録的體貌特色。

逍遥和尚

逍遥嗣夾山，在高安。未睹行録，不決始終。問：“洪爐猛焰，烹鍛何物？”師曰：“烹佛烹祖。”云：“佛祖作摩生烹？”師曰：“業在其中。”進曰：“唤作什摩業？”師曰：“佛力不如。”問：“一切衆生皆有佛性，為什摩佛有衆生？”師曰：“肯即同衆異，不肯即異衆同。”問：“古人有言：‘知有底人直須不知有’，不知有底人

① 據《祖堂集·前言》轉引。岳麓書社 1996 年 6 月版。

如何?”師曰:“語取乃不人。”問:“如何是祖中祖?”師曰:“息不肯破,為有明人决。”師垂語曰:“大家去那裏嚮火?”又云:“火即從你嚮,不得燒著身。”對曰:“法身具四大,誰是嚮火者?”更垂語曰:“古時傳祖法,如今不傳祖法。”①

本篇所討論的佛法義理在此不擬深論,但禪宗語録在言説方式上所具有的一般特點在此體現得非常明顯。如採用問答式,喝佛駡祖(“烹佛烹祖”),逞弄機鋒(近似于現在流行的“腦筋急轉彎”智力游戲,常採用逆向思維,諧音雙關,甚或偷换概念、文字游戲等方式來暗示逗引言語路絶、思維道斷的不可名言之佛、佛性、佛法等。引文中的“肯即同衆異,不肯即異衆同”以下數答即其例),即事生發(就“嚮火”之眼前實事加以生發等)。就語言運用來看,則“什摩(麼)”、“唤作”、“底(的)”、“大家”、“向火”等,顯爲當時日常口語,文言著作一般不用這些詞匯。看來,除了一些專用名詞外,大部分語彙與文句已比較接近今天的現代語體文。《祖堂集》中,這樣的例子俯拾即是。由此可見,隨着佛教的日益普及,禪宗語録的日益流行,語言也日益向口語白話發展。我們甚至可以説,禪宗語録的流行,對中國古代白話學術的發展産生了巨大的推動作用。宋代理學家們的語録體著作,遠源是《論語》,近源則不能不歸諸禪宗語録的影響。

禪宗語録中最爲著名、對中國古代白話學術的影響最爲巨大

① 《祖堂集》第200—201頁。

者當推《五燈會元》。此書爲宋釋普濟在《景德傳燈録》、《天聖廣燈録》、《建中靖國續燈録》、《聯燈會要》及《嘉泰普燈録》五部燈録的基礎上删繁精簡而成。原來每書各三十卷，共一百五十卷，“卷帙浩繁，頗難兼閱”①。而經過壓縮精簡諸書的《五燈會元》僅二十卷，菁華萃于一編，頗便觀覽。正如《四庫提要》所云：“是書删掇精英，去其冗雜，叙録較爲簡要。其考論宗系，分篇臚列。于釋氏之源流本末，亦指掌瞭然。固可與僧寶諸傳同資釋門之典故，非諸方語録掉弄口舌者比也。”② 故此書一出，前述五種燈録遂少流傳。它不僅爲内學者提供了禪史研究的豐富資料，而且也擴大了外學者的視野，在思維取向、用字造語乃至語體風格方面都對當時及其後的白話著述發生過重大影響。書中録載的許多偈頌形象生動，頗富文學意味。大量著名的公案話頭，或被文人用來談詩論藝，或被哲人用來論世警衆，具有包藴各種意義指向的開放性。特别是用語的淺俗，白話口語的大量運用，短長隨意，不拘一格，與當時的日常用語比較接近，具有一種面對面交談的親近感，確實是中國古代白話學術中的典範之作。《五燈會元》内容豐富，白話語段俯拾即是。至于書中運用白話口語的具體情形，語言學家們已多有研究論列，此可不贅。

語録體的“傳燈録”（即燈録）是禪宗歷代傳法機緣的記載。以法傳人，譬如燈火相傳，連綿不絶，所以叫傳燈録。燈録之作，萌芽于南北朝時代，而正式的“燈録”之名則是禪宗興盛以後纔出現的。各種“燈録”都用語録體撰述，從這種意義上講，

① 《五燈會元》沈净明跋，見《五燈會元》（中華書局 1984 年）卷首。
② 《四庫提要》卷一四五“子部·釋家類”。

所謂的禪宗語録也就是有關禪宗各種宗門派别的“燈録”。從禪宗一綫來看，最早的語録體著作是記載六祖慧能言論的《壇經》，然仍未冠以“語録”之名。由神會門人所記的《神會語録》是禪宗史上第一部以“語録”命名的著作，而前述《祖堂集》則是現存最早的“燈史”。宋代禪宗燈録興盛，出現了《五燈會元》這樣的集大成之作。此後，元明清各代，繼承傳統，燈録之作，層出不窮。較重要的有《繼燈録》（明元賢撰）、《續燈正統》（清性統撰）、《五燈全書》（清超永撰）等二十餘種[1]，可見禪宗語録體著述的源遠流長。

就儒釋道三家起源于教學、傳道講法等學術活動的實際需要而産生的語録體著作來看，顯然禪宗語録體著作的數量較多，影響也最大。作爲中國古代白話學術著作的重要表述形式——語録體，雖最早的源頭可追溯到録載孔子言行的《論語》，但這樣一種特有的著述體制却是到了禪宗興起以後纔得以發揚光大，並且又轉而影響了理學家們的語録體著述以及作爲儒家學術史的學案一類著作，這充分説明了佛教在逐漸中國化的過程中，同時也帶動了白話學術的發展，在使書面語逐漸向口語俗言靠攏、在縮短文（書面語）、言（口語）差距方面起到了重要作用。但人們在談論佛教的中國化或佛教對中國文化的影響時，却很少注意到這一點。至于道教一綫的語録體著作，則大量出現在南宋以後，可以説又是受了禪宗語録與理學家語録的雙重影響。禪宗語録之所以對中國古代白話學術影響巨大而深遠，除了體制與語言諸端外，還與它獨特的致思與言説方式有關，也就是説，禪宗語録有

① 詳蘇淵雷《燈録與〈五燈會元〉》，載《五燈會元》附録。

自己獨特的話語體系，正如劉善澤在《五燈會元》跋中所云："但禪門古德，問答機緣，有正説，有反説，有莊説，有諧説，有横説，有竪説，有顯説，有密説。例如一棒打殺與狗子吃，者裏有祖師麽，唤來與我洗脚等語，賢者當守馬援'耳可得聞而口不可得言'之誡。苟神悟未契，徒逞舌鋒雋利，尤而效之，則化醍醐爲砒霜，變旃檀作棘刺矣，其可乎?"[①] 禪宗語録中這種强調直覺領悟，直逼本心，言此意彼，逗引天機，暗示大道之澄明的思維取向與言説方式，對于我們探究中國文化的致思方式與話語規則都具有十分重要的意義。

(四)

前已言及，語録體著作的産生主要源于對教學情况及學術討論的如實記録，禪宗語録的大量産生，亦與禪師高僧們開悟誘導僧衆的教學活動關係密切。中國傳統文化，素有儒釋道之分，故除儒釋之外，道教典籍中亦有不少多用口語俗言的語録體著作。這類著作在語言上的特點與禪宗語録有類似之處，大抵録載高道仙人的前言往行及平日訓示教導生徒的隻言片語。語多通俗顯豁，口語白話成份較濃，亦可視爲中國古代白話學術中之一支。從時間上看，道教語録體著作的興盛當在宋元之際，這與道教在當時的全盛是一脉相承的，然從其中亦可看出受禪宗語録影響的痕迹。在諸多冠以"語録"之名的道教語録體著作中，較重要的有《海白真人語録》、《北遊語録》、《長春祖師語録》、《丹陽真人語録》、《虚靖天師語録》以及後來的《吕祖東園語録》等，其詞彙語句，與當時正統的文言詩文相比，顯然更爲接近口語。我們

① 見《五燈會元》第1400頁。

完全可以説，以語録體爲代表的中國古代白話學術著作，到了宋元時期，已達興盛局面。自此之后，無論文學作品還是學術著作，文言與白話已漸漸分流，它們各自循着自己的話語規則向前發展。當然也有彼此的交融與借鑒吸收，因爲文言與白話畢竟只是同一語言系統（漢語）在發展演變過程中的兩種不同表現形態，二者的關係往往是你中有我，我中有你，粗有涯界而不易截然劃分。隨着宋元以降市民階層的壯大、俗文化的興盛，追求言（口語）、文（書面語）一致遂成爲時代潮流，語言的通俗化、口語化傾向也愈來愈明顯，直到“五四”的崇白話而廢文言，這不但是歷史發展的必然，同時也是語言發展的必然。

（五）

詩話作爲中國古代文論中一種獨特的論詩專著形式，其興起亦與語録體有關。徐中玉先生《詩話之起源及其發達》一文指出：“佛家語録之特點，爲文字之平易及通俗。理學家之語録，大體亦尚能保持此種特點。竊以爲語録給予詩話之影響，主要亦即在此種特點。語録之影響，雖不能使詩話全用白話文撰述，但至少已使詩話能不再以韻文著作，而改用一種比較更接近于白話之通俗文言。”① 縱觀宋人詩話，其語言淺白顯豁的特點非常明顯，與當時較爲雅正的文言著作判然有别。即便是在同一作家的文章中，其詩話之用語也要比其他諸體文章通俗易懂（如歐陽修的《六一詩話》相較于他的其他散文，陳師道的《後山詩話》相較于他的其他文章都能顯示出這種特點）。可見語録體的多用白話口語對詩話語言的通俗化確有影響。除語言的通俗化外，語録

① 見《中山學報》（廣州）1卷1期，1941年11月。

體對詩話的影響至少還表現在如下三個方面[①]：

第一，條目式的體制及問答式的結構。自《論語》開始，語録體文章即採用條目式的體制及問答的結構，後來的禪宗語録與理學家語録也都採用這種方式。受語録體影響，宋詩話也是由一條一則内容互不相關的論詩條目連綴而成，表達自由，長短隨意，極爲靈活，無論是偏重于"論詩及事"的北宋詩話還是偏重于"論詩及辭"的南宋詩話都是如此。這直接影響了以後各代的詩話寫作。除採用條目式之外，受語録體影響，宋詩話中又多有問答之語，録載了當時文人學士學詩論詩的實況。這種在表述與結構上的方法也影響了後世的詩話寫作，如清代的《師友詩傳録》、《續師友詩傳録》、《答萬季埜詩問》、《修竹廬談詩問答》、《竹林答問》等都明顯地留下了受語録體問答式影響的痕迹。

第二，名稱。據郭紹虞先生《宋詩話考》，"語録"通于詩話之最早者爲唐庚口述、强行父記録的《唐子西文録》，蓋因此書又名《唐子西語録》也。此外如宋胡舜陟的《三山老人語録》與不著撰人的《漫齋語録》，雖爲詩話，却以"語録"名之，可見論詩之語録，即爲詩話。

第三，内容。宋人語録凡涉于論詩者，皆可以"詩話"目之，並收入詩話集之中，如阮閲的《詩話總龜》所集語録，就有《金陵語録》、《上蔡語録》、《龜山語録》、《雪竇語録》、《三山語録》、《三山老人語録》、《林和集（靖）語録》、《元城語録》等八種。其中釋子語録、儒門語録兼而有之，既有詩話而名"語録"

① 以下三點，參考了蔡鎮楚先生的意見，詳其《詩話學》第40－41頁。湖南教育出版社1990年10月版。

者，又有筆記而名“語録”者。此外，如東坡並無詩話之著，但後人却輯其論詩之語爲《東坡詩話》。朱熹亦無詩話之作，弟子陳文蔚却輯録其論詩言論爲《晦庵詩話》。可見，凡論詩之語録，宋人皆可以“詩語”、“詩説”稱之，語録體對詩話影響之大，由此可以概見。

作爲中國古代白話學術著作的一種主要言説體制，語録體自宋代以降，已不限于上述儒釋道及談詩論藝的範圍，而擴大到更爲寬廣的學術領域，且數量衆多，難于具列。儘管各種“語録”的内容各有偏重，篇幅長短不同，質量也有優劣之别，但用語通俗，多口語白話，寫法靈活，不拘一格，與正統的詩文相比，具有一種新鮮活潑、明白顯豁的特色却是共同的。可見語録體著作的興起與發展，對于縮短“言”（白話）“文”（文言）之間的距離，對于文言向白話的過渡發展，對于古代白話由“邊緣”逐漸入主“中心”，最後取代文言，都有具有十分重要的作用。可以説，古代的各種語録體著作，成了研究中國古代白話學術話語、言説方式及學術規則的重要思想材料。

以上我們論述了語録體與中國古代白話學術，特别是宋代白話學術中理學家語録、禪宗語録以及詩話的關係，從中可以看出語録體對中國古代白話學術影響極大。事實上，宋代白話學術的範圍並不限于上述數端，如許多雜論叢談，甚至對古書的注釋解説中都包含有大量的白話口語，具體情况還有待于作進一步的清理研究。這種用白話口語進行學術活動風氣的興盛與宋代書院制度的興起有關，亦與學術承傳中講求宗門派别的習氣緊密聯繫在一起。弟子聽講，唯恐失其本真，故將講授者的隻言片語，即時加以如實記録。語録體著作的興盛説明整個社會用語正向着以口

語爲主的白話發展。若與魏晋六朝，乃至與唐相比，我們都可以明顯看出，從總體上說，整個宋代的語言是越來越通俗化和口語化了。既然用語的通俗化與口語化已成爲一種普遍風氣，它必然表現在各類文章的寫作中，當然由于文章體制不同，其“白話”化程度並不一致。宋代的白話文論内容亦十分豐富，除上述禪宗語録、詩話等多有用白話口語論及文學外，理學家語録中亦多有評論詩文者。如朱熹的《朱子語類》卷一百三十九及卷一百四十就是專門的評詩論文之語，其中頗多深刻獨到之見，且口語化程度也很高。限于篇幅，就不一一舉例評論了。

四、餘論

從以上對中國古代白話學術發展脉絡的清理以及對宋代白話學術（包括白話文論）的論述中，我們可以得到這樣幾點認識：

（一）中國古代白話學術（包括文論）的發展是一個漸變的過程，它與白話文學創作的發展同步，與唐宋以後俗文化的興盛密切相關，與言文一致的語言發展要求相一致，同時也是“邊緣”話語逐漸向主流話語滲透、擴張、進逼的過程。

（二）中國古代白話學術著作（即白話學術的物化形態）的體制，源于教學與宗教活動實況記録的語録體，後來又滲透到其他文類之中。

（三）從語言表達層面看，白話學術話語具有一種開放性，即隨事隨言書寫，能隨時代的發展變化而容納新事物、新思想與新語彙。而如在文言中用上“活潑潑”、“全無巴鼻”、“物事”、“恁地”、“底（的）”等古代白話口語（朱熹著作中常用這些語彙），就會覺得别扭，破壞了文言“古雅”的語體特色，有一種不倫不類之感。因此，與白話相比，文言在表達上具有一種封閉

性。

當然，文言與白話，作爲同一語言系統的兩種不同表現形態，最終還是受中華文化特有的思維習慣以及民族文化——心理結構的制約，它們在共同建構、承傳以及言說中華傳統文化中有分有合、携手聯袂，都發揮了巨大的作用。既有共同的領地，也有各自擅勝的方面。所以，在重建中國文論話語的艱巨工程中，既要看到白話學術也是傳統文化中不可或缺的部分，今天的白話是在古代白話的基礎上（“五四”前後又大量吸收西洋名詞與句法）發展完善起來的，用現在通行的白話文同樣可以接續中國古代文論的言説傳統，又要看到白話與文言在中華文化發展中互相結合，在不同歷史發展時期彼此消長的特點。只有這樣，纔能對二者的歷史價值與作用作出較爲準確客觀的估價，汲取其中之精華，爲建設具有中國民族特色的新文學理論服務。

筆者在此並無意于比較白話與文言二者的優劣高下及功過得失。文言已通行了數千年，在形成漢語的種種優長方面功不可没，而白話作爲交流言説的主流話語，其通行的時間却相應要短得多。再加上中國文人歷來崇尚簡約、精粹、華美的文詞，而文言的多用單音節詞、詩文的注重煉字煉句也正是此種特徵之體現，這也從一個側面説明了爲何“五四”至今近一個世紀，而文言却仍然“廢”而未絶、禁而不止的原因。同時也説明了我們對待文言的態度仍需審慎。在肯定用白話能重建中國文論話語體系的前提下，我們也應該看到：古代文論的大部分論著畢竟是用文言寫成的。由于時代的變遷、思想觀念的變化，我們對古人的社會生活、文化環境、創作心理已因缺乏體驗（因爲歷史無法完全復原再現）而頗感隔膜。所以，要進行文化尋根，要研究總結中

國古代文論的意義生成方式、言説方式及“話語”體系，在古代古人都已俱往矣的今天，就衹有沉潛耽玩古典，從字里行間推求古人的聲口行貌，盡量在浩瀚的文化載籍中體驗古人生存的文化環境與精神空間，感悟古人的生存言説之“道”，從而纔能真正了解古人的思想觀念，掘發出真正的詩旨文心，了悟中國的文學精神。從這種意義上説，文言在研究中國古代文論乃至重建中國新文論體系中仍具有重要作用，也就不難理解了。

第六章　“心”的解放、“情”的自由與俗文化的興盛

中國文化發展到明代中葉，又經歷了一次重大的轉型。其主要特徵是社會思潮的轉變，或曰啓蒙思潮的興起，或曰思想解放運動，名稱雖然不同，但所指都是明中葉以後中國文化的發展路徑與價值取向“增生”出許多背離儒家主流文化的新趨向和新因素這一事實。也就是説，明中葉以後中國文化的内在結構又經歷了一次大的調整與變化，使它與此前的“宋型文化”相比，又具有了不同的形貌狀態，並以其鮮明的叛逆性與啓蒙性昭示了中國近代文化的到來。當然，由于滿清的入主中原而延緩了這場文化啓蒙運動的自然發展進程，亦因儒家主流文化地位的根深蒂固（當然亦有文化啓蒙運動所憑附的經濟基礎、政治力量仍没有成爲社會生活主體等原因）的原因，此次文化啓蒙運動高漲一時之後，又在專制統治的壓制下由顯而隱，退居“邊緣”。但作爲文化整體中的一股伏流，在中國社會進入近、現代後方顯示出它强大的活力。另一方面，從明中葉一直到“鴉片戰争”這近三百年的歷史又是中國古代社會的最後階段，因而具有一種臨終之前清點遺産、定位歸檔，集結、整理文化成果的特點，這也許就是人

們所常言的清代文化學術的“集大成”性。這樣，就使得此一歷史時段即便是在傳統的儒家文化中也留下了不容忽視的文化成果。同時也就使我們在有限的篇幅裏全面敘述文化轉型與文論嬗變的關係帶來了相當的困難。然而，如果從文化“增生”的角度入手，考察此一時期文化與文論的關係，我們認爲應以（一）“心”的解放與“情”的自由；（二）俗文化的興盛與俗文學理論的繁榮；（三）儒家詩學的更新與翁方綱的“肌理說”幾個方面作爲論述的重點。

第一節　“心”的解放與“情”的自由

一、“心”的解放——從王陽明到李贄

講到明代中葉的文化轉型，不能不從王陽明的“心學”說起。王陽明是繼張載、朱熹之後的宋明理學全過程中的關鍵人物。如果把張載看作是理學的建立者，朱熹集其大成，那麼陽明却使之瓦解。王陽明的“心學”即是對自南宋後期以來在封建社會意識形態中占主導地位的程朱理學的一種否定和反動，又是由理學發展內在邏輯所決定的必然結果。儘管王陽明的“心學”從主觀上看也是爲“破心中賊”以鞏固封建統治秩序，但客觀事實上，它却成了通向思想解放的進步通道，自覺或不自覺地充當了勃蓬興起的市民階層在意識形態上的代表，成爲明中葉以來思想啓蒙運動的哲學基礎。王陽明“心學”是在繼承、發展、完善並深化陸象山“心學”後形成的，後經心學激進派王畿、王艮的進一步推演發展，到了異端之尤李贄而使其叛逆性彰顯無餘，而這一過程正是使“心”的抽象性和超越性日益回歸于其現實性與自

然感性的過程。一顆被程朱理學抽離了血肉與個體生命、被"理"壓擠得乾癟變形的心，經過層層解縛，終于又回到了它血肉飽滿、生命充盈的狀態，從高遠玄虛的宇宙盡頭回到了世間現實的平常人中，並且彌滿着"活潑潑"的激情與衝動。因此，我們的論述也就從"心"的解放處開始。

（一）王守仁的"心即理"與"致良知"

作爲一代心學大師，王陽明的哲學思想無疑是十分豐富與精彩的。在此，我們主要着眼于他的哲學思想中那些使人心向自然感性狀態回歸從而造成封建倫理道德的解體等方面，即從導致主體意識的覺醒與人性解放的角度，簡略論述"心即理"與"致良知"兩個命題，因爲正是這些方面使王學既與程朱理學對立，又成爲開啓明中葉以後思想解放運動的哲學基礎。

王守仁的學術發展，經歷了一個"學凡三變"的過程。黄宗羲《明儒學案》卷十《姚江學案》本傳云：

> 先生之學，始泛濫于詞章；繼而遍讀考亭之書，循序格物，顧物理、吾心終判為二，無所得入；于是出入佛老者久之。及至居夷處困，動心忍性，因念聖人處此，更有何道？忽悟格物致知之旨，聖人之道，吾性自足，不假外求。其學凡三變而始得其門。……江右以後，專提致良知三字……

他早年也曾愛好文學，後讀朱熹書，對其"心"、"理"分離感到困惑，後來"龍場悟道"，始覺"心即理也"，由此與程朱理學離異。後來則專提"致良知"三字。可見"心即理"是陽明心

學的邏輯起點，是其哲學思想的理論基礎。“心即理”的觀點顯然來自陸象山，陸氏曾説：“人皆有是心，心皆具是理，心即理也。”① 又説：“萬物皆備于我。然理不解自明，須是隆師親友。”② 他雖不同于程、朱的遍求事物方可達“理”與“即物窮理”，認爲“理”不離于外物，而在人心裏，然而在物、我之間還有一個待“明”之“理”的客體。王守仁發展了這個命題，主張“吾心之良知，即所謂天理也”，認爲求“理”不在“格物”，而在“致知”，“致吾心良知之天理于事事物物，則事事物物皆得其理矣”③。他也承認“天理”的存在，但達到“天理”的途徑不是“今日格一物，明日格一物”的反求之外，而是妙悟本心，當下即得，因此更爲直接簡易。關于“心即理”的命題，他進行過豐富的闡發與論證。如云：

> 心即理也。天下又有心外之事、心外之理乎？（《全集》卷一《傳習録》上）
>
> 夫物理不外于吾心，外吾心而求物理，無物理矣；遺物理而求吾心，吾心又何物邪？心之體，性也；性即理也。故有孝親之心，即有孝之理；無孝親之心，即無孝之理矣。有忠君之心，即有忠之理；無忠君之心，即無忠之理矣。理豈外于吾心邪？（《全集》卷二《答顧東橋書》）

---

① 《陸九淵集》卷十一《與李宰書》二。

② 《陸九淵集》卷三十五《語録》下。

③ 《王陽明全集》卷二《答顧東橋書》，上海古籍出版社，1992年12月版。下引陽明語，衹注卷數與篇題，版本同此。

總之，王陽明認爲“心外無物，心外無事，心外無理，心外無義，心外無善”（同上卷四《與王純甫》二），心的作用被無限誇大，世界萬物都是“心”的外化、發散與投影，用主觀精神（吾心）吞併了客觀世界（物理），是徹頭徹尾的主觀唯心主義。然而，陽明這種對人心作用的誇大，把天理人心等同的思想實即具有要求人們自作主宰、激勵人們的自主意識，特别是填平“天理”、“人欲”鴻溝的重要作用。衆所悉知，程朱之所以强調“天理”是宇宙萬物的本源，其核心是要論證封建倫理道德、等級秩序的先天合理性與不可懷疑的權威性，用李澤厚先生的話來説就是“‘應當’（人世倫常）＝必然（宇宙規律）。”[①] 而對可能動摇、甚至摧毁這種“天理”的“人欲”——即超出封建倫常允許之外的人的自然需求予以嚴禁與消解，這樣，“天理”與“人欲”始終處于一種劍拔弩張的對抗狀態之中，希賢成聖的“天理”與現實生活中人的自然欲求之間横亘着一條不可跨越的鴻溝。南宋時陸九淵就説過：“天理人欲之分論極有病。自《禮記》有此言，而後人襲之。《記》曰：‘人生而静，天之性也；感于物而動，性之欲也。’若是，則動亦是，静亦是，豈有天理物欲之分？若不是，則静亦不是，豈有動静之間哉？”[②] 王陽明的“理”雖主要也是以封建倫常爲核心，在他的“心”本體中也還有着“天理”（三綱五常）、“人欲”（貨、色、名、利等心）的區别（詳後），但他畢竟把它們都統一到了“一心”裏，把外在的天理移植到了人的心中，力圖將外在的束縛變爲内在的自覺，也就是外在束縛

① 《中國古代思想史論》第 231 頁。安徽文藝出版社，1994 年 1 月版。
② 《陸九淵集》卷三十五《語録》下。

的緩解，這對于一直被牢牢捆束着的人心不能説不是某種程度的鬆綁。“人欲”既存于人心之中，這樣的鬆綁對之未嘗不也是某種程度上的解放。

“致良知”可以説是王陽明最重要的哲學思想。他曾反復强調：“吾平生講學，祇是‘致良知’三字。”（《全集》卷二十六《寄正憲男手墨二卷》）後來劉宗周作《陽明傳信録》亦云：“先生教人，吃緊在去人欲而存天理，進之以知行合一之説，其要歸于致良知。雖累千百言，不出此三言爲轉注……是爲教法。”可見其在他哲學體系中之重要。王陽明的“致良知”其實是把《大學》的“致知”與孟子的“良知”鎔鑄爲一。所謂“良知”是聖人與“愚夫愚婦”都共有的與生俱來的人之善良本性，約而言之，就叫“天理”，推而衍之，便成了三綱五常的道德規範。他説：“性無不善，故知無不良。良知即是未發之中，即是廓然大公、寂然不動之本體，人人之所同具者也。但不能不昏蔽于物欲。故須學以去其昏蔽，然于良知之本體，初不能有加損于毫末也。知無不良，而中寂大公未能全者，是昏蔽之未盡去，而存之未純耳。體即良知之體，用即良知之用，寧復有超然于體用之外者乎?”（《全集》卷二《又答陸原靜書》）所謂“致良知”也就是“學以去其昏蔽”，即去“物欲”（人欲）而復本性。祇要能“致良知”，就能反身而誠，妙悟本性，達于成聖之境了。有學者把陽明“致良知”的方法列成下表[①]：

① 侯外廬、邱漢生、張豈之主編《宋明理學史》下册第225頁。人民出版社，1997年10月。

作聖之功
- 静的功夫：無事時存養——“防于未萌之先”——“静處體悟”——存天理（致知）
- 動的功夫：有事時省察——“克于方萌之際”——“事上磨煉”——滅人欲（格物）

後來，他曾把自己的立言宗旨歸納爲“王門四字教”，即所謂“無善無惡心之體，有善有惡意之動，知善知惡是良知。爲善去惡是格物。”那麽，王陽明的“致良知”對于我們討論的“心”的解放有什麽意義呢？首先，他的“致良知”把程朱“讀書窮理”的煩瑣教條講得更爲“簡易明白”，“雖至愚下品，一提便省覺”（《全集》卷六《寄鄒謙之》三），並且把“致良知”的工夫與人的現實生活緊密結合，極力把倫理道德引向了心的本能，爲後來心學往自然人性論方面發展奠定了基礎；其次，他把“良知”這種“惟聖人能致”的“聖物”下降到“愚夫愚婦與聖人同”的普及地位，從而宣揚人人皆有“良知”，個個做得“聖人”（同上卷三《傳習録》下），這就使得儒學通俗化，可以直接面向社會大衆，爲後來李贄等所提出的“穿衣吃飯，即是人倫物理”、“非民情之所欲，故以爲不善”的由“道心”向“人心”、“聖心”向“凡心”的轉變提供了理論支持。

（二）王畿的“良知致”與王艮的“身道俱尊”

黄宗羲《明儒學案》卷三十二云：

> 陽明先生之學，有泰州、龍溪而風行天下，亦因泰州、龍溪而漸失其傳。泰州、龍溪時時不滿其師説，益啓瞿曇之秘而歸之師，蓋躋陽明而為禪矣。然龍溪之後，力量無過于龍溪者，又得江右為之救正，故不至十

分决裂。泰州之後，其人多能以赤手搏龍蛇，傳至顏山農、何心隱一派，遂復非名教之所能羈絡矣。

這裏所謂“泰州”即指泰州學派的創始者王艮，“龍溪”就是指字汝中、號龍溪的王畿。他們都是王陽明的高足弟子，並且向前發展了王的心學，被稱爲心學激進派，或稱王學左派。王陽明承認凡人都有“良知”，但往往會被“物欲”所“昏蔽”，因而還須下一番“痛加刮磨”的所謂“致”的功夫，纔能復善性之全，也就是說，“良知”雖爲人性普遍所固有，但並不是現時現成者，還有一個借心力而自然發現的問題。但王畿却强調良知是人的自然本性，它自在圓滿，無須人爲，突出了“良知”的現現成成，當下即得。故云：“致良知只宜虚心應物，使人人各得盡其情，能剛能柔，觸機而應，迎刃而解，更無些子攙入。譬之明鏡當臺，妍媸自辨，方是經綸手段。纔有些子才智、伎倆與之相形，自己光明反爲所蔽。”[①] 一句話，所謂“良知”就是人的自然本性的自然發露。他又說：“良知者，神氣之奥，性命之靈樞也。良知致，則神氣交而性命全，其機不外于一念之微。”（卷十七《同泰伯交說》）這樣，王陽明“致良知”的“致”的功夫也就完全不必要了，“致良知”成了“良知致”，孕蕴“良知”的心也就獲得了自由。黄宗羲《明儒學案》卷十二概括王畿的學說云：

---

① 《龍溪王先生全集》卷一《維揚晤語》，《四庫全書存目叢書》集部第 98 册，齊魯書社 1997 年版，下引王畿語，版本同此，衹注篇題與卷數。

先生謂良知原是無中生有，即是未發之中，此知之前，更無未發；即是中節之和，此知之後，更無已發。自能收斂，不須更主于收斂；自能發散，不須更期于發散。當下現成，不假功夫修證而後得。致良知原為未悟者設，信得良知過時，獨往獨來，如珠之走盤，不待拘管而自不過其則也。篤信謹守一切矜名飾行之事，皆是犯手做作。

至此，“心”已自由自在而獨立不羈了，它已開始躍出封建禮教倫常的規範，也開始躍出了正統儒學的軌道，而與魏晋的“越名教而任自然”遥相呼應，並且成爲通向近代自由獨立思想的先聲。

王艮雖爲王陽明弟子，但他已不大談“良知”，也不大談“心”，而主要是談“身”。他最著名的哲學命題是“身尊”、“道尊”。他說：

止至善者，安身也；安身者，立天下之大本也。本治而末亂，正己而物正也，大人之學也。是故身也者，天地萬物之本也；天地萬物，末也。知身之為本，是以明明德而親民也。身未安，本不立也。本亂而末治者否矣，本既不治末愈亂也。(《語録》)

身與道原是一體，至尊者此道，至尊者此身。尊身不尊道，不謂之尊身。尊道不尊身，不謂之尊道。須道尊身尊，纔是至善。故曰：天下有道，以道徇身；天下無道，以身徇道。必不以道徇乎人，使有王者作，必來取法，致敬盡禮，學焉而後臣之，然後言聽計從，不勞

而王。如或不可，則去。仕，止，久，速，精義入神，見機而作，不俟終日。避世避地，避言避色，如神龍變化，莫之能測。（《遺集》卷一《語録·答問補遺》）

把“身”推到如此的高度，認爲與“身”相比，一切都是“末”，尊“道”就是尊“身”，“身”與“道”原是一體，這真是中國思想史上石破天驚之語！從前那種外在世界是人的根據，人必須服從外在世界，人衹能由外在的世界來定義的傳統觀念完全被顛倒過來了，“他就是要使個體的人成爲世界的主宰，成爲世界的立法者。”① 這樣的思想是極其深刻而頗具叛逆性的，所謂“身與道原是一體”，就意味着身之所需即爲道，人的現實生存即爲道，尊即尊身之道。但“尊身”之説又有多種含義，是尊一己之身呢？還是要兼尊他人之身！如果僅尊一己之身，則會導致極端的自私利己主義，因爲尊己可能損人。如果是兼尊他人之身，則有時亦會損害、甚至犧牲自己的利益。王艮力圖把“利己”與“利他”統一起來，其《明哲保身論》曰：“知保身而不知愛人，必至于適己自便、利己害人；天將報吾，則吾身不能保矣。吾身不能保，又何以能保天下國家哉？能知愛人而不知愛身，必至于烹身割股、捨生殺身，則吾身不能保矣。吾身不能保，又何以保君父哉？”强調愛人與保身不可偏廢。然而，王艮的“保身”又是有原則的，他説：“安其身而安其心者，上也；不安其身而安其心者，次之；不安其身又不安其心者，斯爲下矣。”（《語録》）他提倡的是既能堅持自己的爲人處世原則和人生理想又能保存自

① 成復旺《中國古代的人學與美學》第418頁。

己的身體。其次則是堅守自己的心靈而犧牲自己的身體，身心皆不能保者爲最下。看來，他對人的現實生存與精神追求都同樣重視，其“尊身”亦並非指僅僅滿足生命所需的自然欲求，而同時具有超越生命的精神意蘊，于是纔有上引《遺集》第二段文字中“以道徇身”、“以身徇道”、“必不以道徇乎人”等議論。“尊身”之道作爲尊重一切個體人的生命和生存權力之道，它自然也尊重自己的生命和生存權利，絶不輕易放棄自己應得的利益，絶不作不必要的、無謂的犧牲；但作爲一種社會理想，它也要求人們在必要的時候爲實現它而放棄自己的利益，乃至犧牲自己的寶貴的生命。這是以“尊身”爲原則的愛人與愛己的統一，是一種完全合理的統一。王艮雖不大談“心”，但他所談的正是一種有着七情六欲的自然需求，又有着“愛人”守志的精神提升，既跳動在當下的現實生存之中，又超乎生命的自然欲求的新“心”。這新“心”的誕生，雖然也還挾帶着封建倫常及修、齊、治、平的血肉，但它與李贄倡言的“童心”僅有一層之隔了。

（三）李贄的“童心”

李贄被斥爲“異端之尤”，他的學説把明中葉以來的叛逆思潮推向了高峰。他一往無前，縱横開拓，建立了一套新的社會理想，也建構了一個新的心靈世界。他的“童心”説，還人心以本來面目，植根于人的個體感性與現實生存，把心靈的自由意志徹底解放出來，開辟了一條通向近代的個性解放之路。

李贄的“童心”説，較集中地表現于他的《童心説》一文中，文稱“天下之至文，未有不出于童心者也”，可見他是以“童心”作爲文學創作與批評的核心的。什麽是“童心”呢？他説：“夫童心者，絶假純真，最初一念之本心也。”“絶假純真”

與“最初一念之本心”是他“童心”説的兩項主要内涵，故我們也就由此入手進行分析。

第一，“絶假純真”。所謂“絶假純真”就是要求在創作中要有真情實感，以純真的赤子之心來處世閲世，作文爲人。然而不幸的是，在當時的社會中，人的生命由稚嫩而壯盛，而成熟的過程實則是一個“童心”逐漸被障蔽和喪失的過程。“道理聞見”、“讀書識義理”都足于障蔽童心，“童心既障，于是發而爲言語，則言語不由衷；見而爲政事，則政事無根柢；著而爲文辭，則文辭不能達。”那麽爲文做人之要也就在于“護此童心而使之勿失焉耳。”應當説，李贄所貶斥的“聞見”、“道理”，結合當時的社會現實，都是有明確的針對性的。“道理”指當時居于正統地位的理學，它與人的自然本心是嚴重對立的。“聞見”則指當時種種昏亂腐敗、蔽塞人性的現象所施于人的影響，亦即文中所指出的“假人言假言，而事假事，文假文”的不良風氣。李贄對當時“陽爲道學，陰爲富貴，被服儒雅，行若狗彘”的假道學深惡痛絶。他曾批判耿定向之流的假道學“言不顧行，行不顧言”，還不如井市小民心口相一，“作生意但説生意，力田作者但説力田”(《答耿司寇》)。“假”與“純真”恰成鮮明對比，這充分體現了童心説積極的批判精神。正是從這種反對假道學的批判態度出發，他纔對道學家視爲神聖寶典的“六經”、《論語》、《孟子》猛烈抨擊，認爲是“道學之口實，假人之淵藪”。表現了他反經典、反傳統、反權威的大膽戰鬥精神。既然“天下之至文未有不出于童心者也”，那麽什麽義理格調、分朝論派全都不重要了，祇要憑此“童心”，“絶假純真”，則不論何時、何人、何格，均可成自然之至文，均有其存在的價值。應該説這是一種反復古、貴獨

創、主自得的文學觀。可見李贄的“絕假純真”不僅僅是一種文學創作與批評的標準，其中蘊含着强烈的社會批判意識，它不但可以施之于作文論文，而且擴大到了立身處世。

第二，“最初一念之本心”。在《童心説》中，李贄對此没有作過多的闡釋。然李贄著作中言及人之“本心”，常指人心未受“聞見道理”薰染時的一種自然狀態，它主要指人自然的生命欲求。他在《德業儒臣後傳》中指出：“夫私者人之心也，人必有私，而後其心乃見；若無私，則無心矣。”又説：“穿衣吃飯，即是人倫物理；除却穿衣吃飯，無倫物矣。世間種種皆衣與飯類耳，故舉衣與飯，而世間種種自然在其中，非衣飯之外更有所謂種種絶與百姓不相同者也。”（《答鄧石揚》）“如好貨，如好色，如勤學，如進取，如多積金寶，如多買田宅爲子孫謀，博求風水爲兒孫福蔭，凡世間一切治生、産業等事，皆其所共好而共習，共知而共言者，是真邇言耳。”此類例子還可舉許多，可見李贄的“最初一念之本心”其中心内容是指生命本能的自然欲求，這也是他的“童心”説雖然明顯受到過陽明及泰州學派心學的影響，但在倡言人的自然本性方面又進了一大步之所在。童心説之本旨既然在于要毫無窒礙地表達最初一念之本心，而這本心又是作者不得不然者，是發乎情性由乎自然的“真心”發露，故李贄又對蘇軾“無意于文而文自至”的觀點作了創造性的發揮。其《雜説》云：

且夫世間真能文者，比其初皆非有意于為文也。其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐不敢吐之物，其口頭又時時有許多欲語而莫可以告語之處，蓄極

積久，勢不能遏。一旦見景生情，觸目興嘆；奪他人之酒杯，澆自己之壘塊；訴心中之不平，感數奇于千載。既已噴玉唾珠，昭回雲漢，為章于天矣，遂亦自負，發狂大叫，流涕痛哭，不能自止。寧使見者聞者切齒咬牙，欲殺欲割，而終不忍藏于名山，投之水火。

其真情之中所蘊含的狂烈由此可以概見，這與“溫柔敦厚”的詩教已完全背道而馳了。其“童心”並非一味虛靜空明，而是蘊蓄着主體人格不可羈勒的熾熱情感。被解放了的心並非取向于空寂冥莫，而是趨進于感性的、世俗的、充盈着生命激情的現實生活。

李贄的“童心”説是由王陽明及泰州學派心學通往文藝思想的橋梁，他作爲哲學啓蒙的理論代表倡導啓蒙文藝，喚出了一批文藝啓蒙思想家，他們在自己的理論與創作中，由“心”的解放而追求“情”的自由，形成了中國文學創作與批評中一個倡情頌情的時代。以“真心”（童心）發深情，在中國文學史上寫下了光輝的一頁。

二、“情”的自由

隨着“心”的解放，與文藝創作與審美感性關係密切的“情”也被提高到首位。中國文論中本來也有重“情”的傳統，然多半是指一種具有道德規範性與形上超越層面的“情”。如《詩大序》也講文學的“吟詠情性”，但這樣的“情”是以“止乎禮義”爲限度的，它並不包含超越封建倫理的自然情感內容。魏晉玄學中也講“聖人有情”，也講“暢情”，然而這樣的“情”又多半與玄遠的玄理清談綰合在一起，具有更濃厚的形上超越色

彩。陸機《文賦》標舉“詩緣情而綺靡”，將“情”與感性的形式華彩相結合，賦予了“情”以更多的感性内容，在魏晋南北朝也確曾産生重大影響，愛美求美成爲一時社會風氣，表現人們自然情感（包括男女戀情）的作品大量涌現。然而，由于唐代及以後對魏晋六朝審美文化的過份否定，史家也更多地將那時的國運短促、時代動亂與文風綺麗及情感自由聯繫在一起，再加上宋明理學對“情”的消解，所以“情”的自然感性的一面始終未能在文學中得以充分表現，並常與封建禮教處于嚴重的對立之中。直到明中葉以後，哲學上對“心”的解放與張揚，纔使以前一直被儒學人性論所壓抑的“情”的地位陡然升高，並與“真”、“趣”、“性靈”、“狂”等具有强烈主體意識的理論觀點結合在一起，成爲當時進步文論家評詩論文、審視世界與人生的的標準，從而爲在文藝創作中更自由、更充分、更深廣地表現“情”提供了理論支持，“情”被提高到了一種文藝本原的高度，一句話，情爲人之本，亦爲文之本。然人有七情，表現多端，此處不可能對明清文論中的情感理論作全面論述，僅擇其有關男女戀情者加以論析，這不僅因爲這方面的理論在當時最具對封建禮教反叛的性質，因而與儒家傳統文論嚴重對立，還由于它是最能反映市民階層審美趣味的文藝思想，具有人性解放的重要意義。當然，明清的艷情文學及理論情況也比較復雜，愛情與色情纏繞、肉體與靈魂共美，有身體的暢適，也有精神的欣悦。因此在論析中，我們只能就每種觀點在當時的歷史條件下所具有的理論意義來加以論述，而不宜作過多的社會道德評價。

（一）李贄

李贄從“穿衣吃飯，即是人倫物理”的人道觀念出發，對人

的自然本性予以肯定。他認爲“非民情之所欲，故以爲不善”(《明燈古道録》)對壓抑人性的封建倫理道德進行了猛烈的抨擊，對作爲人的自然本性的男女戀情予以大膽的肯定與歌頌。如漢代卓文君傾心于司馬相如，隨其私奔。後人認爲她越禮敗德，甚至傷風敗俗。同情者亦認爲無論如何應當與其父卓王孫商量一下，争取得到認可。李贄却不以爲然，他説：“使其當時必請于王孫，吾知王孫必不聽也。嗟夫！斗筲小人，何足計事。徒失佳偶，空負良緣。不如果自决擇，忍小耻以就大計。”(《藏書》卷三十七《司馬相如》)别人認爲文君“失身”于司馬相如，李贄却認爲是“正獲身，非失身。”(同上)這種對“淫奔”之舉的大力肯定與贊揚，對男女“發乎性情，由乎自然”的戀情的熱情歌頌，一句話，他的愛情觀與婚姻觀，與傳統的封建道德是尖鋭對立的。後來封建朝廷逮捕李贄並迫害至死，就是“以卓文君爲善擇佳偶”，與“以秦始皇爲千古一帝”、“以孔子之是非爲不足據”並列的。在《讀律膚説》中，他還説：“蓋聲色之來，發乎情性，由乎自然，是可以牽合矯强而致乎？故自然發于情性，則自然止乎禮義，非情性之外，復有禮義可止也。”對儒家“發乎情，止乎禮義”的詩教進行了有力的否定。李贄這種大膽肯定人的“私欲”、“情欲”和“聲色”的思想對湯顯祖、公安派的文論都産生過直接而深刻的影響。

（二）湯顯祖

湯顯祖作爲明代浪漫主義文學思潮在創作上的的代表，不論在創作還是文論中，都貫穿着以情爲本的文學思想。他論戲曲之本原曰：“人生而有情，思歡怒怨，感于幽微，流于嘯歌，形諸動摇。”(《宜黄縣戲神清源師廟記》)論詩之産生，則曰：“世總

爲情，情生詩歌而行于神。"（《耳佰麻姑遊詩序》）談到自己的創作生涯乃是："歲之與我甲寅者再矣，我猶在此爲情作使，劬于伎劇，爲情轉易，信于瀆癚。時自悲憫，而力不能去。"（《讀栖賢蓮社求友文》）"情"成了他創作的原動力與生命的源頭活水。他重情尊情寫情，創作了一部部真情彌滿、感人至深的作品。在多端的情感中，他最推重的又是男女戀情，認爲這是"至情"。他的《牡丹亭記題詞》則可視爲"至情"的宣言：

> 天下女子有情寧有如杜麗娘之者？夢其人即病，病即彌連，至乎畫形容傳于世而後死。死三年矣，復能溟漠中求得其所夢者而生。如杜麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生，生而不可與死、死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情何必非真，天下豈少夢中之人邪？必因薦枕而成親，待挂冠而為密者，皆形骸之論也。

湯顯祖在這裏所宣揚的是一種能够起死回生、能因之而痴而死的男女"至情"。這樣的"至情"，當然有着"轉過這芍藥欄前，緊靠着湖山石邊"，"雲雨十分歡慶"的幽交野合的生理快感，也就是説，它有感性的、世俗的、肉體之愛的一面。但更重要的是它又超越了生理欲望，甚至超越了它存在前提的生命，而升華到一種神聖的、超現實的高度，閃爍着精神理想的光輝。在這裏，男女間的"至情"已經被高揚爲形而上的人生本體，它既是生命的前提，也是生命的目的，既是人的現實生存，也是人的精神超越。這樣的"愛情至上"論，無疑是對男女戀情最爲深刻

而精辟的論析。它起于生理欲求，但又超越了這種欲求；它不廢肉體交合的歡欣，但又超越了這種歡欣而向着精神的、形上的層面飛躍，最後結晶爲一種具有巨大力量的精神理想。這樣的一種男女“至情”之論，不但既有衝決舊道德、舊規範束縛的反叛意義，而且還有一種重建新的婚姻、戀愛觀的啓示意義。它植根于現實，指向在將來，可以説是對中國自南朝宫體以來的艷情文學及其理論的總結與升華，在晚明的浪漫主義文學思潮中具有重要的理論意義。湯顯祖不僅以自己的創作與理論昭示了男女“至情”的美好動人和巨大力量，而且對當時及此後文學創作與理論中肯定男女戀情、描寫男女戀情，甚至宣揚禮贊男女戀情都發生了重要影響。

（三）袁宏道

袁宏道是“公安派”的領袖，他叛逆狷狂的性格與獨樹一幟的求真重情、倡言新變的文學主張無疑是對明中葉以來新文藝思潮的理論總結。在生活觀念與行爲上，他公開標“俗”倡“欲”，與正統文人的標榜儒雅異趣。他珍惜生命的價值，明確表示怕死：“怕死者，爲怕痛也。痛可怕，死獨不可怕乎？又怕死後黑幔幔，無半個熟識也。今黑夜獨坐尚可怕，何況死後無半個熟識乎？”（《答陶石簣》）他對孔子“朝聞道，夕死可矣”提出質疑：“聞道而無益于死，則又不若不聞道者之直捷也。何也？死而等爲灰塵，何若貪榮競利、做世間酒色場中大快活人乎？”（《爲寒灰書册寄鄖陽陳玄朗》）他好佛佞禪：“夢醒相禪，不離參求。每于稠人之中，如顛如狂，如痴如愚。”（袁中道《吏部驗封司郎中中郎先生行狀》）然亦不廢世間享樂：“然嘲風弄月，登山玩水，留連文酒之場，沉酣風雅之業，懶慢疏狂，未免縱意。”（袁宗道

《西方合論》序）他倡言“趣”，然而却是一種與傳統封建士大夫的風雅之趣相背離的“俗趣”：“山林之人，無拘無縛，得自在度日，故雖不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也，以無品也，品愈卑故所求愈下，或爲酒肉，或爲聲伎，率心而行，無所忌憚，自以爲絶望于世，故舉世非笑之不顧也，此又一趣也。”（《叙陳正甫會心集》）他以“人情”爲道，以“嗜好情欲”爲真，對男女之情尤所縈懷，公然表白：“屈指平生别苦，唯少時别一江上女郎。”（《與王子聲》），並斷言：“夫世果有不好色之人哉？若果有不好色之人，尼父亦不必借之以明不欺矣”（《蘭亭記》）。這樣一些言論，顯然是驚世駭俗的。在《與龔惟長先生》一文中，他描述了人生的五種“真樂”：

> 真樂有五，不可不知。目極世間之色，耳極世間之聲，身極世間之安，口極世間之談，一快活也。堂前列鼎，堂後度曲，賓客滿席，男女交舄，燭氣薰天，珠翠委地，皓魄入帷，花影流衣，二快活也。篋中藏萬卷書，書皆珍異，宅畔置一館，館中約真正同心友十餘人，人中立一識見極高，如司馬遷、羅貫中、關漢卿者為主，分曹部署，各成一書，遠文唐宋酸儒之陋，近完一代未竟之篇，三快活也。千金買一舟，舟中置鼓吹一部，妓妾數人，游閑數人，泛家浮宅，不知老之將至，四快活也。然人生受用至此，不及十年，家資田地蕩盡矣。然後一身狼狽，朝不謀夕，托鉢歌妓之院，分餐孤老之盤，往來鄉親，恬不知恥，五快活也。士有此一者，生可無愧，死可不朽矣。

在此，凡生理之需求與精神之享受各盡其極，庸俗與高雅、物欲與精神、現實生存與精神超越、有限肉身與無限靈魂，乃至是與非、美與醜都完滿地結合在了一起。既無外在之束縛，又無内在之節制，一切隨情而動，率性而行，但求自由自在，正統封建社會的生活規範幾乎蕩然無存。這就是袁宏道心目中的“真樂”，就是他所提倡的“自適之極”。在這裏，我們仿佛又聽到了《列子·楊朱篇》中“從心而動，不違自然”、“人生之樂，奚樂哉？爲美厚爾，爲聲色爾。”的歷史回音。然而，這“自適之極”又與《列子》鼓吹的享樂主義哲學不同，因爲它還要進行文化娱樂，還有著書立説的文化創造，還有人生“不朽”的精神超越。它是一種自愛與自卑的混合體，是自愛與自瀆的交織物。其間有玩世的幽默，有蔑世的憤慨，有標新立異的誇張，更有着執着世間、珍惜生命之深情。五樂之中，男女相從相遊之樂有其三，甚至做了乞丐，都要“托鉢歌妓之院”，可見中郎對于男女大欲的看重。他强調真情真我，故倡言“獨抒性靈，不拘格套”，他追求鮮活近真，反對贋古仿古，故言“趣”言“韻”。他注重人情的自然發露，標舉以深情爲文爲人，故有“大概情至之語，自能感人，是謂真詩，可傳也”（《叙小修詩》）之論。他注重人的現實生存，目聲色情欲爲“自然”，故特重男女之情。他的諸多言論或有過偏過激之處，但在當時歷史條件下無疑都有着反對封建道德規範、反對假古典主義，爲啓蒙文學思潮與世俗文藝鳴鑼開道、甚至推波助瀾的積極意義。

李贄、湯顯祖、袁宏道這種肯定人的自然情欲，目男女戀情爲“至情”的文學理論，在晚明馮夢龍的“三言”中以活生生的

故事形式得到了體現，或者可以說他們的理論正是對當時社會審美趣味與文學創作的概括。如《醒世恒言·汪大嚴火燒寶蓮寺》中，至慧和尚曾有這樣的議論：

> 我和尚一般是父娘生長，怎地剃掉了這幾莖頭髮，便不許親近婦人？我想當初佛爺，也是扯淡！你要成佛作祖，止戒自己罷了，却又立下這個規矩，連後世人都戒了起來……

這是用出家人之口反對宗教的禁欲主義，骨子裏暗含着宗教徒對世俗男女情欲的渴望。而《滿少卿饑附飽颺》之入話又云：

> 天下事有好些不平的所在，假如男人死了，女人再嫁，便道是失了節，玷了名，污了身子，是個行不得的事，萬口訾議；及至男人家喪了妻子，却又恁地續弦再娶，置妾買婢，做出若干的勾當，把死的丢在腦後，不提起了，並沒人道他薄幸負心，做一場說話。

對封建道德中男尊女卑提出抗議，頗有爭取情欲問題上的男女平等之意，背後仍然隱伏着渴望滿足人的自然情欲的强烈要求。可以說，明中葉以後戲曲小說中的種種艷情描寫，大力歌頌世俗的男女之愛，對人的自然欲求大膽肯定，皆可以證明袁宏道等人所倡導的艷情文學理論不但代表着新的文學觀念，而且代表着一種關于“人”的新意識。它的出現及其流播，有着非常廣泛的哲學社會基礎。

（四）袁枚

明清之際，由于深重的階級矛盾與民族矛盾轉移了文人注意的中心，救亡圖存成了當時士人思考的中心，救亡壓倒了啓蒙，于是儒家經世致用的文論興盛起來。不論是以陳子龍爲代表的幾社諸子，還是顧、黄、王等思想家，其文論的中心已從袁宏道等倡言情爲文本、標舉個性解放、重視男女戀情轉到了經世致用、淳風化俗等方面。清朝建立後，推行一套全面復古的、保守的文化政策，啓蒙文藝思潮跌入低谷，封建的倫理道德得到了强化，人性解放的進程減緩了。然而重情重真的文藝思想並没有斷絶，倡言男女戀情的文論也不可能被徹底根除。它作爲一股伏流，在强大的封建專制統治下，雖被“邊緣化”，但它不斷積蓄力量，到清中葉又掀起了一次小小的高潮，代表人物的就是力倡“性靈”説的袁枚。

袁枚的思想頗有離經叛道的色彩，表現出强烈的反傳統傾向。在漢、宋之學籠罩學術界和思想界的時代氛圍中別樹一幟，開啓了清代中後期個性解放的思潮，可視爲湯顯祖、袁宏道等人的文藝思想在清代的嗣響。他論詩標舉“性靈”，而“性靈”實爲“性情”與“靈機”所構成。對于“性情”，他亦認爲“性不可求，總求之于情耳。”（《讀外餘言》卷一）可見在他看來，“性情”指的就是“情”。他論詩謂“且夫詩者，由情生者也。有必不可解之情，而後有必不可朽之詩。”（《答蕺園論詩書》）認爲“情”是創作的根源，同時也是創作是否成功的關鍵因素。他言自己“最愛言情之作”，《隨園詩話》卷十有云：

余最愛言情之作，讀之如桓子野聞歌，輒唤奈何。

録汪可舟《在外哭女》云："遥聞臨逝語堪哀，望我殷殷日百回。死别幾時曾想到，歲朝無路復歸來。絶憐艱苦為新婦，轉幸逍遥入夜臺。便即還家能見否？一棺已蓋萬難開。"《過朱草衣故居》云："路繞叢祠鳥雀飛，依然門巷故人非。憶尋君自初交始，每渡江無不見歸。問疾榻前纔轉盼，談詩窗外剩斜輝。絶憐童僕相隨慣，未解存亡欲扣扉。"沙斗初《紀亡友別墅》云："千石魚陂占水鄉，四時烟景助清光。弟兄不隔東西屋，賓主無分上下床。斗酒幾番當皓月，題詩多半在修篁。今朝獨棹扁舟過，回首前歡墮渺茫。"厲太鴻《送全榭山赴揚州》云："生來僧佑偏多病，同往林宗又失期。兩點紅燈看漸遠，暮江惆悵獨歸時。"王孟亭《歸興》云："漫理輕裝喚小舠，何緣歸興滿蕭騷。老來最怕臨歧語，燈半昏時酒半消。"宗介颿《別母》云："垂白高堂八十餘，龍鍾負杖倚門閭。泣惟張口全無淚，話到關心只望書。"某婦《送夫》云："君且前行莫回顧，高堂有妾勸加餐。"

可以看出，袁枚"情"的範圍是很寬的，父母之愛、夫婦之情、朋友之誼、生離死別、遲暮之懷等等都在"情"的範圍。然而，在多端各別的情感中，他最重的是男女之情，與湯顯祖視男女之情爲"至情"可謂如出一轍。其《答蕺園論詩書》云：

且夫詩者由情生者也。有必不可解之情，而後有必不可朽之詩。情所最先，莫如男女。古之人，屈平以美

> 人比君，蘇、李以夫妻喻友，由來尚矣。即以人品論，徐摛善宮體，能挫侯景之威。上官儀詞多浮艷，盡忠唐室。致光《香奩》，楊、劉崑體，趙清獻、文潞公亦仿為之，皆正人也。若夫迂襲經文，貌為理語者，雖未嘗不竄名儒林，然非頑不知道，即竊不任事，贓私諂諛，史難屈指。白傅、樊川耻之，僕亦耻之……緣情之作，縱有非是，亦不過《三百篇》中“有女同車”、“伊其相謔”之類，僕心已安矣，聖人復生，必不取其已安之心而掉罄之也。宋儒責白傅杭州詩憶妓者多，憶民者少。**然則文王**“**寤寐求之**”，**至于**“**輾轉反側**”，**何以不憶王季、太王而憶淑女邪**？孔子于陳、蔡，何以不思魯君而思及門弟子耶？沈朗又云：“《關雎》言后妃，不可為《三百篇》之首。”故別撰堯、舜詩二章。然則《易》始《乾》、《坤》，亦陰陽夫婦之義，朗又將去《乾》、《坤》而變置何卦耶！此種謬言，令人欲嘔。（重點為引者所加）

“情之所先，莫如男女”，男女之情是一切感情中最本質最强烈的，聖人于此亦不例外。篤于男女之情的人往往都是忠義正直之士。作爲聖人之言的《周易》，其以《乾》、《坤》二卦爲首，正説明男女兩性結合纔能産生萬物。這種種的見解與闡釋無疑都是離經叛道的、驚世駭俗的，然而又都是符合人性人情的。正是基于這種肯定男女之情爲人的自然欲求的思想觀念，他不僅自稱“袁子好味好色”（《所好軒記》），而且對遭受封建正統文人千古唾駡的艷詩宮體大唱贊歌：“艷詩宮體，自是詩家一格，孔子不

删鄭、衛之詩，而先生獨删次回之詩（按：指沈德潛選《國朝詩别裁》，没有選録王次回《疑雨集》中的艷情之作）不已過乎?”（《再與沈大宗伯書》）袁枚不僅肯定了美人香草、寓意深遠的情詩傳統，而且主張爲寫艷情而寫艷情，極力爲艷情詩争一席之地，這正是他對“性情”理解的獨特之處。他還説“古來烈丈夫、奇男子往往留連歌樓妓館中，而矩步規行者反以庸庸敗檢。其何故哉?蓋有至情而後有至性，情既不至，則其性亦亡。”（《讀外餘言》卷一）如果説，南朝時蕭綱標舉“立身先須謹重，文章且須放蕩”（《誡當陽公大心書》）僅僅還衹是爲宫體詩的存在尋找理論依據，其中並未要求艷情詩中有作者實際的“艷情經歷”，因而宫體詩也更多的是一種“代言”或文人的遊戲筆墨的話，那麽到了袁枚這裹，就用一個“真”字把二者統一了起來，成了文章、立身都“且須放蕩”了。這樣一種變化，正揭示了在不同的社會歷史階段中關于人性解放的同一主題也具有不同的内涵。袁枚以情論詩，以情種、情人自居。有人評他的詩是“語必驚人總近情”，他高興地回答：“‘語必驚人總近情’七字，包括《倉山全集》（按：袁枚文集名），直指心源，覺他人之萬語千言都爲皮傅。生前知己，微閣下吾誰與歸?”（《答惠瑶圃中丞》）有人批評他言情之作太多，非有道君子之宜爲，勸他“删集内緣情之作”，他高傲地反駁：“使僕集中無緣情之作，尚思借編一二以自污；幸而半生小過，情在于斯，何忍過時抹殺。吾誰欺?自欺乎?”（《答蕺園論詩書》）“自污”云云，可見出他那種“借男女之真情，發名教之僞藥”（馮夢龍《序山歌》）的用意，亦可見出他的人生哲學與文藝思想與晚明袁宏道等是一脉相承的。正因袁枚處于一個封建禮教統治加强，正統儒學再度振興、專制保守的

陰霾封凍了整個思想界的漫漫長夜之中，因而比起晚明諸公，他遭到了封建正統思想家更爲惡毒的批評與謾駡。如云：“（袁枚）略《易》、《書》、《禮》、《樂》、《春秋》，而獨重《毛詩》，《毛詩》之中，又抑雅、頌而揚國風，國風之中又輕國政民俗而尊重男女慕悦之詩，于男女慕悦之詩，又斥詩人風刺之解，而主男女自述淫情……自來小人倡爲邪説，不過附會古人疑似以自便其私、未聞光天化日之下，敢于進退六經，非聖非法，而恣爲傾淫蕩之説，至于如是之極者也。”① 又云：“彼不學之徒（指袁枚），無端標爲風趣之目，盡抹邪正貞淫、是非得失，而使人但求風趣……無知士女，頓忘廉檢，從風波靡，是以六經爲導欲宣淫之具，則非聖無法矣……遂使閨閣不安義分，慕賤士之趨名，其禍烈于洪水猛獸。”② 袁枚思想與封建正統的嚴重對立，由此可見一斑。

綜上所述，始于明中葉的中國文化轉型，在哲學思想上以王陽明的“心學”對程朱理學的解構爲起點，導致了“心”的解放。在文藝思想上以“情”的自由、追求人性與個性的解放爲中心任務，導致了聲勢浩大的浪漫思潮。這樣一種思潮雖因清朝建立後實行的全面復古政策而受到了壓制與排斥，但它却以其强大的生命力生生不已，成爲中國思想文化進入近代的先導。如果我們把明中葉到“鴉片戰爭”爆發這近三百年的歷史時段當作一個整體，把它與前述的幾個文化轉型期相比較，其差異也許是多方面的，然而却以“心”的解放與“情”的自由這一點最爲明顯和

① 見胡適《章實齋年譜》。
② 章學誠《文史通義·内篇·婦學篇書後》。

突出，這正是明清文化轉型最重要的特徵。當然，文化是一個由衆多子系統按照一定規律結構而成的復雜的、動態的大系統，在文化轉型中有承傳、有增生，也有斷裂。我們既然以“增生”作爲考察文化轉型的主要視角，因而更看重的是不同的文化轉型期文化結構與文論發展的相異之處，而對于各期皆然的文化承傳則只能挂一漏萬簡略提及，這也是應當加以説明的。

第二節　市民階層的壯大、俗文學的興盛及俗文學理論的繁榮

一、市民階層的壯大

市民階層的興起與諸多歷史因素有關，尤與商品經濟的發展有直接關係。宋代的商品經濟即已較爲發達，市民階層已逐漸形成。真宗天禧三年，對坊部户單獨列籍，户籍制度第一次將城鎮與鄉村居民分開，並給予相應的優待政策，這是市民階層最終形成的外部標志。從《東京夢華録》、《西湖老人繁勝録》、《都城紀勝》、《武林舊事》、《夢粱録》等書對以宋代兩都爲代表的城市文化生活的記載中，我們不難看到以市民商人爲主體的都市文化，正以一種新的價值觀念與審美趣味，與以農耕社會爲底基的傳統文化大異其趣，並與主流文化處于一種對立而又互補的復雜關係之中。宋元以來俗文化的逐步興盛，話本、戲曲、民歌等俗文學的逐步繁榮，各體文章用語的逐步淺俗化與口語化，都是與市民階層的逐步發展壯大同步的，是市民階層的經濟社會力量與文化觀念在意識形態中的表現。明中葉以後，社會生産恢復到宋代水

平，到了後期，甚至超過了兩宋。商品經濟更爲繁榮，市民階層的力量更爲壯大，市民商人在社會經濟文化生活中扮演了重要角色。明代後期，萬曆二十四年後的市民暴動、罷市等重大事件，表明市民階層作爲一支不可忽視的社會力量，而且作爲獨立的政治力量登上了歷史舞臺。工商活動在社會經濟生活中的比重不斷增長，市民、商人社會地位上升，傳統的"士農工商"的等級排列，被"士商農工"的新"四民論"所代替，到了清代，甚至出現了"士不如商"之論，明清之際的政治社會變遷又在一定程度上加速了士人"棄儒就商"的趨勢[①]，于是，中國社會的階級結構與文化結構，與此前的幾次文化轉型相比，在明中葉至"鴉片戰争"這三百年的歷史時段中，又發生了明顯的變化，代表市民工商階層的俗文化空前繁榮，並且由"小傳統"向"大傳統"移動進逼，由"邊緣"逐漸向"中心"升位，形成了與主流文化並駕齊驅而又對立互補的格局，顯示出獨特的文化風貌。正是由于商品經濟的發展、市民階層的發展壯大、市民商人社會地位的提高、"精英文化"與"俗文化"的雙向滲透互動，纔使得俗文化一方面得到了許多進步文人理解支持而爲其提供理論依據，另一方面又能吸收傳統文化中諸多有用成份來營養壯大自身，從而不斷的發展壯大，成爲明清時期最引人注目的文化景觀。俗文化興盛的重要標志之一就是俗文學的繁興。

二、俗文學的興盛

所謂"俗文學"是指與正統的"雅文學"——詩文相對的民

① 詳余英時《士與中國文化·中國近世宗教倫理與商人精神》，上海人民出版社，1987年2月版。

歌、小説、戲曲等通俗文學，在此特指代表市民階層的文化觀念、審美趣味的明清小説、戲曲、民歌等文學樣式[①]。明中葉以來，在宋元俗文學已取得相當成就的基礎上，在轟轟烈烈的思想解放運動中，伴隨着商品經濟的繁榮與市民階層的壯大，俗文學以其肯定世俗情欲和注重個體現實生存的價值取向，以通俗易懂的語言與雅俗共賞的藝術形式，在適宜的文化土壤中得到了空前的繁榮，從而打破了中國文學史上詩文一統天下的局面，成爲明中葉以後中國文學的主流。正如聞一多先生所言：

> 我們衹覺得明清兩代關于詩的那許多運動和爭論，都是無味的掙扎。每一度掙扎的失敗，無非重新證實那一掙扎的徒勞而已。本來從西周唱到北宋，足足二千年的功夫也够長的了，可能的調子都已唱完了。到此，中國文學史可能不必再寫，假如不是兩種外來的文藝形式——小説與戲劇，早在旁邊静候着，準備隨時上前來“接力”。是的，中國文學史的路綫南宋起便轉向了，從此以後是小説戲劇的時代[②]。

把“小説與戲劇”當作“兩種外來的文藝形式”，對南宋元明清的詩詞文全盤否定，這當然都是過激之詞，但認爲從南宋開始中國文學史的路綫便發生了“轉向”的總體判斷還是符合事實

---

① “俗文學”是一個内涵豐富的概念，可以從歷史、語體、雅俗、“大傳統”與“小傳統”等不同層面加以定義。可參觀吴同瑞、王文寶、段寶林編《中國俗文學概論》。北京大學出版社，1997年1月版。

② 見《文學的歷史動向》，收入《聞一多全集·甲集》。

的。衹不過這種“轉向”仍經歷了一個漸變的過程，小説、戲曲等俗文學積蓄力量、發展壯大，最後幾與正統詩文争奪話語霸權，這乃是明中葉以後的事。的確，明中葉以後，俗文化成了一個時代審美文化的代表，俗文學在社會上擁有廣泛的讀者與聽衆，俗文學創作與理論也盛極一時。我們先看下面幾則材料：

> 錢氏曰：古有儒釋道三教，自明以來，又多一教曰小説。小説演義之書，士大夫農工商賈無不習聞之，以至兒童婦女不識字者亦皆聞而如見之，是其教較之儒釋道而更廣也[①]。

小説不僅成爲了“教”，而且其功能效用凌駕于儒釋道三教之上，可見其入人之深，流布之廣。可以説當時的小説就像今天的電視節目一樣，成了各階層人士精神文化中不可或缺的重要内容了。再看戲曲的情況：

> 年來俚儒之稍通音律者，今人之稍習文墨者，動輒編一傳奇[②]。

> 演劇者，皆穿鮮明蟒衣靴革，而幞頭紗帽，滿綴金珠翠花。如扮狀元遊街，用珠鞭三條，價值百金有餘，又增妓女三、四十人，扮為寡婦征西、昭君出塞，色名華麗尤甚……街道橋梁，皆用布幔，以防陰雨。郡中士

---

① 顧炎武《日知録》卷十三。
② 沈德符《顧曲雜言·填詞名手》。

庶，爭挈家往觀。遊船馬船，擁河道，正所謂舉國若狂也。每鎮，或四日五日乃止，日費千金[1]。

第一則説明當時創作劇本已成爲文人普遍風氣。第二則詳述戲劇演出的盛况，“舉國若狂”云云，已可見出戲曲已成爲當時士庶最爲喜聞樂見的藝術形式了。再來看民歌的情形。沈德符《顧曲雜言·時尚小令》云：

> 元人小令行于燕、趙後，浸淫日盛。自宣、正至成、治後，中原又行《鎖南枝》、《傍妝臺》、《山坡羊》之屬。李崆峒先生初自慶陽徙居汴梁，聞之，以為可繼國風之後。何大復繼至，亦酷愛之。今所傳《泥捏人》及《鞋打卦》、《熬鬏髻》三闋，為三牌名之冠，故不虛也。自兹以後，又有《耍孩兒》、《駐雲飛》、《醉太平》諸曲，然不如三曲之盛。嘉、隆間乃興《鬧五更》、《寄生草》、《羅江怨》、《哭皇天》、《乾荷葉》、《粉紅蓮》、《桐城歌》、《銀絞絲》之屬，自兩淮以至江南，漸與詞曲相遠，不過寫淫媟情態，略具抑揚而已。比年以來，又有《打棗竿》、《挂枝兒》二曲，其腔調約略相似，則不問南北，不問男女，不問老幼良賤，人人習之，亦人人喜聽之，以至刊佈成帙，舉世傳誦，沁人心腑，其譜不知從何來，真可駭嘆！又《山坡羊》者，李、何二公所喜，今南北詞俱有此名。但北方唯盛愛《數落山坡

① 沈德符《顧曲雜言·填詞名手》。

羊》，其曲自宣、大、遼東三鎮傳來。今京師妓女，慣以此充弦索北調。其語穢褻鄙賤，並桑濮之音亦離去已遠。而羈人游胥，嗜之獨深，丙夜開尊，爭先招致；而教坊所隸箏、纂等色，及九宮十二則，皆不知為何物矣，俗樂中之雅樂，尚不能諧里耳如此，況真雅樂乎？（重點為引者所加）

之所以不惜辭費，大段引錄此文，這是因爲它描述了民歌發展流播的一段歷史以及當時“舉世傳誦，沁人心腑”的盛況。沈德符站在正統封建文人的立場上指責民歌歌詞“穢褻鄙賤”，感嘆民歌曲調使“雅樂”委地。其實以歌頌男歡女愛爲主要內容及以“能諧里耳”的俗樂新聲進行演唱，這正是當時民歌的顯著特色與獨特價值所在，它與當時的小說戲劇一樣，表現出俗文學肯定男女情欲、立足個體現實生存的價值取向以及追求鮮、活、真、俗的美學趣味。文中還透露出一個重要信息，那就是像李夢陽、何景明這樣的的上層文人亦喜好民歌，並且在理論上爲俗文學的發展繁榮吶喊助威，由“雅”到“俗”成爲文人們的自覺追求。自此之後，文人們發表了一系列肯定、贊嘆俗文學的言論。如李夢陽說“真詩乃在民間，而文人學子往往爲韻言，謂之詩”，並且承認自己的詩“非真”，僅僅是“情寡而工”而已（《詩集自序》）。李開先說民歌“淫艷褻狎，不堪入耳，其聲則然矣，語意則直出肺肝，不加雕刻，俱男女相與之情，雖君臣友朋，亦多有托此者，以其情尤足感人也。故風出謠口，真詩祗在民間。”（《市井艷詞序》）雖對民歌多男歡女愛之詞表示不滿，但對其真切感人的特點仍是肯定的。他自己不但輯錄《市井艷詞》，仿作

民歌，而且寫下了《寶劍記》等戲曲作品，既是俗文學的愛好者、支持者，又是實踐者。徐渭作爲明代文藝啓蒙思潮的先驅，對民歌評價頗高（《奉師季先生書》），創作了雜劇《四聲猿》，並寫有戲曲理論著作《南詞叙録》，對俗文學的發展繁榮作出了重要貢獻。思想家李贄認爲："詩何必古《選》，文何必先秦。降而爲六朝，變而爲近體，又變而爲傳奇，變而爲院本，爲雜劇，爲《西厢曲》，爲《水滸傳》，……不可得而時勢先後論也。"（《童心説》）他贊揚《水滸傳》爲"發憤之書"，稱揚《西厢記》高度的藝術成就，肯定張生、鶯鶯反叛封建禮教的愛情，對俗文學給予高度評價。湯顯祖作爲明代成就最高的戲曲作家，不僅以自己的創作實踐，爲俗文學的發展樹立典範，而且在理論上亦爲俗文學的發展吶喊助威，有力地推動了文學藝術由"雅"到"俗"的審美流變。他的"臨川四夢"在中國戲曲發展史上占有重要地位，其中《牡丹亭》無論是思想價值還是藝術成就都無疑是明人戲曲之最。除大力創作戲曲作品外，他對"非正統文學"的小説亦熱情肯定。在《點校虞初志序》裏，他針對文學復古派與正統派輕視稗官小説的觀點進行反駁："然則稗官小説，奚害于經傳子史？遊戲墨花，又奚害于涵養性情耶？"並認爲《虞初》一書"讀之能使人心開神釋，骨飛眉舞……而婉縟流麗，洵小説家之珍珠船也。"説此書作者是"意有所激蕩，語有所托歸，律之風流之罪人，彼固歉然不辭矣。"對俗文學作品中反叛傳統道德的思想辯護，對俗文學作品的思想藝術予以熱情肯定，這與他在自己創作中表現出來的思想主旨是一致的。公安派的袁宏道，一方面以自己的作品表現出一種率真自然、平易樸實的風格，一方面明確肯定俗文學的現實合理性。他視民歌爲詩文領域最有希望的時代

“真聲”：

故吾謂今之詩文不之傳矣！其萬一傳者或今閭閻婦人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之類。猶是無聞無識真人所作，故多真聲。不效顰于漢魏，不學步于盛唐，任性而發，尚能通于人之喜怒哀樂嗜好情欲，是可喜也。(《叙小修詩》)

他認爲俗文學作品《水滸傳》超過了“六經”與《史記》：

少年工諧謔，頗溺《滑稽傳》。後來讀《水滸》，文字亦奇變。六經非至文，馬遷失組練。一雨快西風，聽君酣舌戰①。

他對當時剛在社會上流傳的世情小説《金瓶梅》作高度評價，成爲有關《金瓶梅》評論的最早文字：

《金瓶梅》從何得來？伏枕略觀，雲霞滿紙，勝于枚生《七發》多矣。後段在何處，抄竟當于何處倒換？幸一的示。(《錦帆集·董思白》)

後來，他在《觴政》中又將《金瓶梅》稱之爲“逸典”，並將它與儒家經典、歷代詩文名家和戲曲小説名著相提並論，足見

① 《聽朱生説水滸傳》，載《袁中郎全集》卷二十七。

他對這部作品的特别重視。由于他在文壇的廣泛影響，以及他對于《金瓶梅》持論的大膽而公允，所以他的看法受到了評論家的普遍重視。其後經過沈德符、袁中道、欣欣子、東吴弄珠客、謝肇淛等人的評論，再經清代張道深等的系統評點，終于形成了全面而系統的《金瓶梅》評論，奠定了這部世情小說作爲中國俗文學名著的地位。

論及明中葉以來俗文學的興盛，晚明的馮夢龍是不可遺漏的。馮夢龍思想受李贄等人的影響極深，他特别重視小説戲曲與民間文學，畢生從事通俗文學的搜集、整理和編輯工作，貢獻很大。著名者如編輯話本集“三言”，民歌集《童痴一弄·挂枝兒》，散曲集《太霞新奏》等，並改寫小説《平妖傳》、《新列國志》。此外他也從事創作，著有傳奇《雙雄記》，並修改湯顯祖、李玉、袁于令諸人作品多種，合稱《墨憨齋定本傳奇》，可以説，他是中國文學史上第一個以俗文學研究爲終生職志的人，並在俗文學理論上作出了自己獨特的貢獻。在《序山歌》中，他指出民歌最顯著的特徵就是情真，故“但有假詩文，而無假山歌”，對無病呻吟模仿古人腔調言辭的“假詩文”痛下針砭。他認識到民歌“借男女之真情，發名教之僞藥”的反叛封建傳統倫理道德的進步意義，對民歌中發抒的男歡女愛之情予以熱情肯定。在《醒世恒言序》（包括《喻世明言序》、《警世通言序》）中[①]，他認爲小説具有極强的社會教育作用，而這種作用又是通過它强烈的感染力來實現的。他甚至認爲小説感人之捷且深遠勝于讀《孝經》、

① 此序署名可一居士，研究者多認爲即馮夢龍。《喻世明言序》署名綠天館主人，《警世通言序》署名無礙居士，可能也是馮夢龍的化名。

《論語》，在當時可謂“離經叛道”的言論。他還對小說的藝術形式進行了探討，認爲要爲群衆所理解，形式必須通俗，且應當多用白話口語，一句話，要“適俗”，“尚理或病于艱深，修詞或傷于藻繪”者，都不宜于小說。這樣的見解，在小說理論初興之時，應該說是很了不起的。他認爲小說的價值，不在于其人其事的真假，而在于寫得合情合理。“人不必有其事，事不必麗其人……事真而理不贋，即事贋而理亦真。”（《警世通言序》）在此不僅認識到了小說和記事之文的差別，而且進一步接觸到小說的題材處理、虛構及情節創造等多方面的問題，用今天的話來説，觸及到了“生活真實”與“藝術真實”間的關係問題，這對後來金聖嘆等强調小說中的人物性格，具有啓發作用。

明末清初，俗文學創作與理論進一步繁榮，出現了金聖嘆、李漁這樣的戲曲小說批評大師，再經後繼者們的踵事增華與尋幽燭微，終于形成了頗具中華民族特色的以小說戲曲爲主且較有體系的俗文學批評理論，成爲中國古代文論的另一枝脉，並最終取代了傳統的詩文主流地位，成爲中國文學與批評的大宗。

從俗文學創作來看，從明中葉（十六世紀中葉）到“鴉片戰争”這三百年的歷史時段中，也是名家名作輩出的繁盛時期，中國文學中小說戲曲的傳世名著大多誕生于此時期中。長篇小說如《西遊記》、《金瓶梅》、《紅樓夢》、《儒林外史》等[①]；短篇小說如“三言”、“二拍”、《今古奇觀》、《聊齋志異》等；戲劇如《牡丹亭》、《四聲猿》、《長生殿》、《桃花扇》等都出現于此一歷史時

① 《三國演義》與《水滸傳》皆成于明初，然前者現存的最早版本爲嘉靖元年（1522年）刊印，後者較早的是1589年間世的汪道昆序本。如着眼于二書在社會發生普遍影響的時間，大致亦可劃入上述歷史時段。

段。至于俗文學中之民歌，則陳宏緒《寒夜録》載卓人月之言曰："我明詩讓唐，詞讓宋，曲之讓元，庶幾《吴歌》、《桂枝兒》、《羅江怨》、《打棗竿》、《銀絞絲》一類，爲我明一絶。"而前引沈德符的話時已指出，民歌的繁盛，亦當在明中葉以後。一代有一代之文學，各文學種類都有一個盛衰嬗變的歷史過程，目小説等俗文學爲明清文學的代表，這是很有道理的。在此，我們無法全面論述在這三百年中俗文學創作與理論批評的詳細情形，但從以上簡略的論述中，我們也可發現俗文學創作與理論的興旺繁榮概况，我們也能看到"從雅入俗"已成爲一種普遍的審美趣尚。如果説，宋元時的俗文學及其理論還衹是涓涓細流的話，那麼至此已壯大爲奔騰洶涌的江河；如果宋元時的俗文學及其理論仍處于詩文"中心"的"邊緣"的話，那麼至此已入主"中心"，成爲代表明清文化發展的潮流。在五彩紛呈、成就輝煌的明清俗文學理論中，最具有代表性的無疑是金聖嘆的小説評點與李漁的戲曲理論。以下便以二人爲例，透視俗文學理論的主要特色。

三、俗文學理論的繁榮——金聖嘆、李漁小説戲曲理論的特色

（一）金聖嘆的小説戲曲批評

金聖嘆是明清之際的小説戲曲批評大師，是中國古代文論中俗文學理論的奠基人，他的小説戲曲評點不但標志着俗文學理論的成熟，而且從價值取向到文本樣態都與傳統詩文理論有别，表現出鮮明的獨創性與時代特徵。作爲一個在詩、文、詞、小説、戲曲等多方面都有獨立見解的批評大家，金聖嘆歷來是古代文論研究中的重點，學者們對他已作過較爲全面深入的研究。在此，僅從文化轉型的角度，着眼于俗文學理論與傳統詩文理論在價值

取向與文本樣態上的差異，談幾點自己的看法。

(1) 小説批評範式的奠定

金聖嘆的俗文學理論，主要體現在他對《水滸傳》與《西厢記》的評點中，我們的論述亦以此爲主（有時間及他對其他作品的評點)。中國的評點式批評源于兩漢的注經，現存最早的詩文評點是南宋的著作，如吕祖謙《古文關鍵》，樓鑰《崇古文訣》，謝枋得《文章規範》，真德秀《文章正宗》等，而以評點之法施之于小説，最早當推宋末劉辰翁對《世説新語》的評點[①]。此後，經過元明的發展而漸趨完備與成熟，成爲一種最具民族特色的文學批評形式。對于《水滸傳》，明人李開先、胡應麟、汪道昆、袁宏道等人都發表過一些意見，但皆未以評點形式出之。首先以評點形式對《水滸傳》進行批評的是李贄與葉晝，這對金聖嘆評點《水滸傳》發生了直接影響。金聖嘆批本《水滸傳》的出現，標志着《水滸傳》評論史乃至小説批評史上一個重要階段的到來，這就在于他打破了前人那種零敲碎打的格局，而以一種開放的、全方位的形式，通過對文本的"細讀"，來進行闡發與批評。首先，金聖嘆經過删、改，使原本《水滸傳》得到了很大改觀；通過大量批語，抉發出作品許多新的意藴與藝術特點。他通過創造性的闡發，確立了自己的美學原則與批評理論，也開啓出原書中許多被"遮蔽"的思想藝術精華，從而使此書深受讀者喜愛，結果形成了許多人衹知金本《水滸傳》，不知有原本《水滸傳》的局面。其次，金聖嘆進一步完善了傳統的小説評點形式，

① 詳顧易生、蔣凡、劉明今著《宋金元文學批評史》第三編第四章第四節"劉辰翁和小説評點的開創"。上海古籍出版社1996年6月版。

開創了將序、讀法和總批、夾批、眉批等方式綜合運用的新模式，奠定了中國俗文學中小説評點的完備範型，爲小説的批評提供了更加寬廣的天地。以後清人重要的小説點評，如毛宗崗父子評點《三國演義》、張道深評點《金瓶梅》，乃至脂硯齋評點《紅樓夢》都未能出其藩籬。第三，金聖嘆或直接闡述小説創作的重要觀點，或通過對作品的藝術鑒賞間接闡發應當怎樣寫的藝術創作主張，形成了一套比較深刻、全面的小説理論，極大豐富了我國古代小説理論寶庫。從此以後，傳統的評論文字與原書分離流傳的格局被打破，讀者通過閲讀原書及前後序跋、讀法、天頭地角的評語議論，就能獲得對原書更爲全面深刻的認識，它不但省却了讀者的翻檢之勞，而且評點與原文一同流傳，對俗文學批評的普及起到了巨大的推動作用。總之，繼承前人而加以創新，樹立型範而另成格局，看似零散而實有統系，這就是金聖嘆對中國小説批評的重大貢獻。金聖嘆評《西厢記》的方法大略與評《水滸傳》相似，也是綜合運用序、讀法、總批、夾批，也好改動原作，亦有“六經注我”的自由闡釋傾向。西方文本批評理論中有所謂“細讀”法，實際上金聖嘆已把這種方法運用得很純熟。他的文學批評，可以説是注重本文（text）、重視文詞語句，並善于通過語言形式探究作家匠心與藝術創作規律的絶好範例。

（2）由本及末，綱舉目張，有一定理論體系

金聖嘆的小説戲曲評點，看似零碎散亂，實則有一定的統系可尋。也就是説，他的評點議論，並非隨事隨文生發，而是體現了他的文學觀點、美學原則及批評方法論的，或者説他的評點就是這幾方面的具體體現。從理論層次看，序與讀法論述的是總的思想原則、原理，而總批、夾批、眉批則可看作是這總的原則原

理的具體運用，這樣由本及末而又由末返本，就使得他的小說批評理論具有了一定的理論體系，有一以貫之的理論綫索，體現出既能一本萬殊而又能殊途同歸的特色。在他的小說評點原則中，以下三點頗值得注意：

第一，小說的特質——“因文生事”。金聖嘆對小說的藝術特徵有深刻的認識。其《讀第五才子書法》（以下簡稱《讀法》）云：

> 某嘗道《水滸》勝過《史記》，人都不肯信，殊不知某却不是亂說。其實《史記》是以文運事，《水滸》是因文生事。以文運事，是先有事生成如此如此，却要算計出一篇文字來，雖是史公高手，也畢竟是吃苦事。因文生事則不然，只是順着筆性去，削高補低都由我。

用“以文運事”與“因文生事”把史傳文學與小說區別開來，認識到了小說可以“虛構”的特點，這是金聖嘆的灼見。雖然明代即有不少有關小說與歷史異同的爭議，但他這種分析與概括，顯然要比其他人高出一籌。《讀法》又云：

> 《宣和遺事》具載三十六人姓名，可見三十六人是實有。只是七十回中許多事迹，須知都是作書人憑空造謊出來。

第七十回總評云：

或問：石碣天文，為是真有是事？是為宋江偽造？此痴人說夢之智也。作者只圖叙事既畢，重將一百八人姓名一一排列出來，為一部七十回書點睛結穴耳。蓋始之以石碣，終之于石碣也，是此書大開闔；為事則有七十回，為人則有一百單八者，是此書大眼節。若夫其事其人之為有為無，此固從來著書之家之所不計，而奈之何今之讀書者之惟此是求也。

“憑空造謊”、不計“其人其事之爲有爲無”云云，皆謂小説的虚構特點。小説中的“人”和“事”，不一定是真實的歷史事實，是由作家在概括大量生活現實的基礎上經過集中、提煉及典型化的方法，按照自己的理想構想出來的，它所追求的是“合情合理”而非“真人真事”，這就是小説虚構性的突出表現。金聖嘆對小説虚構性特質的認識是明確而深刻的，正是基于這種對文類特徵的深刻認識，纔使得他避免用傳統詩文的標準來切割小説作品，而常以行家之眼光審視批評對象，從而發掘出《水滸》的深層意藴及藝術特色。他以文學的虚構性爲理論根據來抬高《水滸》的身份與地位，這比李贄從“忠義”的高度來盛贊《水滸》，借以喚起社會對小説的重視，顯然是一種更爲内在的、從美學評價出發所作出的説明，因而也是一種更爲藝術本位的、容易被接受的意見。

第二，小説批評的美學原則——“三境”説。金聖嘆提出了文章的“三境”説：

心之所至，手亦至焉者，文章之聖境也。心之所不

至，手亦至焉者，文章之神境也。心之所不至，手亦不至焉者，文章之化境也。(《水滸傳序一》)

“三境”說淵源于李卓吾《雜說》中的“化工”、“畫工”說，其文曰：“《拜月》、《西廂》，化工也；《琵琶》，畫工也。夫所謂畫工者，以其能奪天地之化工，而其孰知天地之無工乎？今夫天之所生，地之所長，百卉具在，人見而愛之矣，至覓其工，了不可得，豈其智固不能得之與？要知造化無工，雖有神聖，亦不能識知化工之所在，而其誰能得之？由此觀之，畫工雖巧，已落二義矣。文章之事，寸心千古，可悲也夫。”可見金聖嘆的“化境”相當于李卓吾之“化工”境界，“聖境”相當于“畫工”境界，而“神境”則是雖入“化工”而又沒有完全脫離“畫工”的中間狀態。“三境”之中，作者心手皆不至的“化境”顯然是最高境界。用金聖嘆的話來說就是“文章之妙，都在無字句處”(第五十九回夾批)；“有字處反是閑筆，無字處是正筆”(《左傳釋·宋公和卒》)；“律詩在八句五十六字中間空道中”(《魚庭聞貫》)。總之，作品豐富的含蘊存在于字裏行間的空白處，文章之妙在于語言之外，讀者須學會從字縫裏看書，尋求言外之意，否則，僅得其文字軀殼而已，這樣，所謂的“化境”實質上又與追求“味外之味”、“韻外之致”的詩歌美學理論相通。“化境”作爲一種對作家創作理論的概括，就是要求創作主體與描寫對象合而爲一，進入“物化”狀態，通過精巧的藝術構思與高度的表現手段，寫出事物的精神氣韻，像化工造物一般，達到莊子所說的“天籟”境界。金聖嘆在《水滸傳》全書的評點中，都貫穿了這一美學標準，用“化境”來衡量和評價《水滸傳》的藝術描寫，

特別是人物塑造，且每多精辟之見，如他分析著名的“武松打虎”就是顯例。“化境”作爲一種鑒賞理論，則是要求鑒賞者通過“細讀”，充分發揮想象以補足作品的“空白”，實質上是要求讀者進行創造性閱讀，在閱讀中融入自己的思想觀念、生活經驗以及獨特的審美洞見，而不以追求作品的“原意”爲最高旨歸。這與西方的“接受美學理論”有相似之處。德國接受美學理論家姚斯說：“文學作品並不是對于每一個時代的每一個觀察者都以同一面貌出現的自在客體，並不是一座自言自語地宣告其超時代性質的紀念碑，而像一部樂譜，時刻等待着閱讀活動中產生的、不斷變化的交響，衹有閱讀活動纔能將作品從死的語言材料中拯救出來並賦予它現實生命。”“在作家、作品和讀者的三角關係中，後者並不是被動的因素，不是單純的作品反應的環節，它本身便是一種創造歷史的力量。文學作品的歷史生命沒有接受者能動的參與是不可想象的。”（姚斯《向文學挑戰的文學史》，據貝萊納·瓦爾寧編《接受美學》轉引）金聖嘆正是以他對原作的再創造閱讀與自由闡釋，賦予原作以“現實的生命”，從而于“心之所不至，手亦不至”處發現了別一藝術高境和意蘊天地，並通過自己的創造性解讀與發揮，豐富了原作的信息庫存，打破了傳統閱讀的封閉格局，爲如何殫盡幽微地解讀文學文本開啓了另一蹊徑。法郎士說：“依我看來，批評與哲學與歷史一樣，衹是一種給深思好奇者看的小說；一切小說，精密地說起來，都是一種自傳，凡是真批評家都衹敘述他的靈魂在杰作中的冒險。”[①] 金聖嘆這種創造性解讀與鑒賞式批評亦可作如是觀。

① 據朱光潛《談美》第 63—64 頁轉引。安徽教育出版社，1997 年 2 月版。

第三，小説創作中的藝術思維與表現——“忠恕爲門”與“因緣生法”。這是金聖嘆借用儒、佛二家術語對文學的藝術思維特徵及表現手法所作的概括。他説：“格物亦有法……以忠恕爲門”。“忠恕，量萬物之斗斛也；因緣生法，裁世界之刀尺也。施耐庵左手握如是斗斛，右手持如是刀尺，而僅乃叙一百八人之性情、氣質、形狀、聲口者，是猶小試其端也。”（《水滸傳序三》）可見“忠恕”與“因緣生法”對于《水滸傳》的藝術成功影響絶大。“忠恕”本出《論語·里仁》，忠指誠懇忠實，盡心盡意；恕指忖己度物，將心比心，亦即“己所不欲，勿施于人”。“忠恕之道”歷來是儒家所提倡的爲人處世原則。但金聖嘆對“忠恕”作了創造性的闡釋，他説：“何謂忠？天下因緣生法，故忠不必學而至于忠，天下自然，無法不忠。火亦忠，眼亦忠，故吾之見忠；鐘忠，耳忠，故無聞不忠。吾既忠，則人亦忠，盜賊亦忠，犬鼠亦忠。盜賊犬鼠無不忠者，所謂恕也。夫然後物格，夫然後能盡人之性，而可以贊化育，參天地。”（《水滸傳序三》）在此，他强調了世上萬事萬物都依其本然而存在，事物之“忠”也就是事物的本然之性，因此，各種人、物都有其存在的必然性與差異性。所謂“恕”即“如心之謂恕”，也就是要推己及人及物，用已然之情事理來推究、想象、描繪未然之情事理，由已知到未知，由人而及“盜賊犬鼠”，即由“已知的真實”到“想象的真實”，其主旨乃在于强調作家不論描寫親自經歷還是耳聞途傳之事，都要做到逼真傳神。小説家依照“忠恕”的原則進行藝術思維，洞悉人、物的内在本然性，並以此爲根據，寫出符合各種人、物本然的狀貌言動、精神情韻，從而使筆下的藝術形象人各其人，物各其物，特徵突出，各臻其妙。質言之，所謂“忠恕爲

門”就是要求藝術家要認真研究觀察世間萬象，抓住其本然特質，並善于運用想象突破身觀的局限，爲塑造栩栩如生的藝術形象打下基礎。它雖强調的是“體物之細”，但却是爲“狀物之工”服務的。

“因緣生法”是佛教用語，“因”是事物産生到壞滅的主導條件，“緣”是輔助條件，“法”泛指包括物質和精神在内的一切事物和現象。佛教認爲，世界上的一切事象都由因緣和合而成，産生萬事萬物的各種條件互相依存、互爲作用。金聖嘆用它來説明文學創作問題，旨在强調作家既要寫出促成人物行動與事件發生的條件又要通過深入細致地體驗、想象，從而描述出在具體、特定的條件和境況狀態下人物的必然而又獨特的表現，這已經具有了“典型環境中的典型人物”命題的萌芽。在此基礎上，金聖嘆提出了“動心”説。所謂“動心”就是要求作家在臨文之時設身處地、换心移情，使自己與筆下人物暫時合二爲一，即人們常説的“進入角色”，使自己與所描寫的人物同呼吸、共命運，休戚與共，悲喜同一。施耐庵之所以寫“豪傑”、“奸雄”、“偷兒”、“淫婦”皆能窮神盡相，酷肖其人，就在于他能“動心”。在中外文學藝術史上，這種作者“動心”而與描寫對象融爲一體的例子並不少見，用美學術語來説，這正是一種“移情作用”（德文Einfuhlüng，英文empasthy）。法國女小説家喬治·桑（George-Sand，1804－1876）在她的《印象與回憶》裏説：

我有時逃開自我，儼然變成一棵植物，我覺得自己是草，是飛鳥，是樹頂，是雲，是流水，是天地相接的那一條水平綫，覺得自己是這種顔色或是那種形體，瞬

息萬變，去來無礙。我時而走，時而飛，時而潛，時而吸露。我向着太陽開花，或栖在葉背安眠。天鵝飛舉時我也在飛舉，蜥蜴跳躍時我也跳躍，螢火和星光閃耀時我也閃耀。總而言之，我所栖息的天地彷彿全是由我自己伸張出來的。

法國小説家福樓拜（Flaubert，1821－1880）在他的信札里曾有這麼一段話描寫他寫《包法利夫人》的經過：

寫書時把自己完全忘去，創造什麼人物就過什麼人物的生活，真是一件快事。比如我今天就同時是丈夫和妻子，是情人和他的姘頭，我騎馬在一個樹林里遊行，當着秋天的薄暮，滿林都是黃葉，我覺得自己就是馬，就是風，就是他們倆的甜蜜情語，就是使他們填滿情波的眼睛眯着的太陽[①]。

這樣藝術家以“動心”、“移情”來進行藝術創造的例子真是不勝枚舉（中國方面著名者如趙松雪畫馬等），所以金聖嘆强調“動心”、“因緣生法”確爲頗具藝術行家眼光的有識之論。“忠恕”和“因緣生法”既互想聯繫，又各有側重，前者主要指作者在藝術思維中忠實于人物形狀聲情的本然性，後者則側重從具體的環境和條件的總和中來描繪人物本然性的種種表現，其旨都在

① 以上兩條材料皆據朱光潛《文藝心理學》第43—44頁轉引。安徽教育出版社，1996年9月版。

于强調人物描寫的獨特性與逼真傳神，同時也都否定了文學創作中的刻板模式，這是對中國小說理論的深化與提高。上述三方面的原則與綱領，始終貫穿于金氏的具體批評中，因此我們説，他的小説批評理論看似零散，實則是有統系可尋的。

（3）價值觀念的轉向：自娱娱人與男女性愛

金聖嘆小説戲曲評點理論與傳統詩文理論的不同還表現在對于俗文學的娱樂性與其中的男女性愛大膽肯定，表現了小説面向世俗衆生與人的現實生存的價值取向。由于他生活于清朝統治者文網漸嚴、封建道德教化漸盛的時代，而他又明顯受到晚明李贄等叛逆思想的重要影響，這就使他的思想帶有明顯的矛盾與兩面性，如對《水滸傳》中農民起義的態度，對文學作品功能的看法等都是如此。然而，他雖認爲《水滸傳》是"發憤"之書，爲諷世之作，有時也談到作品的"教化"功能，但總的説來，在《水滸傳》、《西厢記》點評中，他還是把文學作品的"自娱娱人"的審美功能放在第一位的，是一種對"載道"、"教化"中心論的顛覆與消解。如第三十九回寫宋江將被江州知府斬首，金聖嘆批曰："偏是急殺人事，偏要故意細細寫出，以驚嚇讀者。蓋讀者驚嚇，斯作者快活也。讀者曰：'不然，我亦以驚嚇爲快活，不驚嚇處，亦便不快活也'。"寫作既是爲了自己快活，也是爲讀者提供娱樂，這便是"自娱娱人"。如果説，中國傳統詩文理論中"自娱"之説也曾得到過某些人的提倡與論述的話，那麼"娱人"之説則是通俗文學一種新的價值定位，作家首先所考慮的就應當是作品的讀者對象與審美悦情的效果，這與倡言《陽春》、《白雪》，標榜孤芳自賞的創作取徑也是不相同的。下面兩段文字更詳盡地闡明了金氏自娱娱人的創作觀點：

> 大凡讀書，先要曉得作書之人是何等心胸。如《史記》須是太史公一肚皮宿怨發揮出來，所以他于《遊俠》、《貨殖傳》特地著精神，乃至其餘諸記傳中，凡遇揮金殺人之事，他便嘖嘖賞嘆不置。一部《史記》，衹是“緩急人所時有”六個字是他一生著書旨意。《水滸傳》却不然。施耐庵本無一肚皮宿怨要發揮出來，衹是飽暖無事，又值心閑，不免伸紙弄筆，尋個題目，寫出自家許多錦心綉口，故其是非皆不謬于聖人。後來人不知，却于《水滸傳》上加“忠義”字，遂並比于史公發憤著書一例，正是使不得。(《讀第五才子書法》)
>
> 或若問：言既已未嘗集為一書，云何獨有此傳？則豈非此傳成之無名，不成無損，一；心閑試弄，舒卷自恣，二；無賢無愚，無不能讀，三；文章得失，小不足悔，四也……但取今人以示吾友，吾友讀之而樂，斯亦足耳。(金聖嘆假托貫華堂古本《水滸傳》原序)

他認爲《水滸傳》是作者“心閑自弄，舒卷自恣”，“寫出自家許多錦心綉口”，因此是爲文自娱之書，同時也是使人“讀之而樂”的娱人小說，這與《史記》作者因有“一肚皮宿怨”需要“發揮出來”的“發憤著書”是不同的。娱樂性（包括自娱與娱人）是文學作品的重要功能之一，尤其是在說書藝術上發展起來的話本小說，更是先天就帶有娱樂性的胎記。即便像《水滸傳》這樣一部包含較多社會問題的小說，金聖嘆首先注重的也是它的審美娱樂性，其次纔是某些寓意諷托，這對小說這種俗文學主要

體制的特徵、功能的認識無疑是比較深刻切當的。

與肯定小説作品的審美娱樂性相一致，金聖嘆對作爲俗文學作品主要内容的男女性愛也是肯定的，這較爲突出地表現在他對《西厢記》的評點中。在《讀第六才子書西厢記法》裏，他極力洗刷强加于此書的“淫書”罪名，極力爲張生、鶯鶯的性愛辯護，反映了他對封建倫常道德的叛逆精神：

> 《西厢記》斷斷不是淫書，斷斷是妙文。今後若有人説是妙文，有人説是淫書，聖嘆都不與做理會。文者見之謂之文，淫者見之謂之淫耳。
>
> 人説《西厢記》是淫書，他止為中間有此一事耳。細思此一事，何日無之？何地無之？不成天地中間有此一事，便廢却天地耶？細思此身自何而來，便廢却此身耶？一部書如許洋洋無數文字，便須看其如許洋洋是何文字。……至于此一事直須高擱起不復道。

在此，金聖嘆從不同層面反駁道學家目《西厢記》爲“淫書”的謬論。首先，他認爲《西厢記》是“妙文”。作爲一部文學作品，我們所主要欣賞的應當是它獨特的思想價值與藝術技巧，應當從整體着眼，評估其價值，而不應當抓住一點不及其餘，顛倒主次，犯以偏概全之錯誤；其次，就“此一事”（按：指《西厢記·酬簡》中張生、鶯鶯“露滴牡丹開”的幽會歡合）而言，金聖嘆也認爲是人的自然本性，“何日無之？何地無之?”它具有存在與被表現的合理性。他懷疑“《國風》好色而不淫”的古訓，也不滿意“發乎情謂之好色，止乎禮義謂之不淫”的解

釋，他甚至認爲"《國風》之淫者，不可悉舉。"于是得出結論："人未有不好色者也，人好色未有不淫者也，人淫未有不以好色自解者也。"這樣，他一方面從人生的現實生存出發，論證了性愛的合理性；一方面又借助于對《詩經》的創造性闡釋，從文本傳統中找到了表現性愛的合法性，從而也就得出了文學作品可以而且應當描寫男女性愛的必然結論。所以他又説："自古至今，有韻之文，吾見大抵十七皆兒女事。此非以此事真是妙事，故中心愛之，而定欲爲文也，亦誠以爲文必爲妙文，而非此一事則文不能妙也。夫爲文必爲妙文，而妙文必借此事，然則此事其真妙事也。"因而《西廂記》中的男女性愛描寫也就無可厚非了。第三，文學可以描寫性愛，但是描寫性愛未必都值得肯定，其評判標準就在于性愛是否真正爲表現思想、塑造人物、結構安排之所必需，即是否有助于"生出一篇妙文"。他説"甚矣，人之相去，不可常理計也。同此一手，手中同此一筆，而或能爲妙文焉，或不能爲妙文焉。……乃至同此一男一女，而或能爲妙事焉，或不能爲妙事焉。"（《酬簡》總評）"夫論此事，則自從盤古至于今日，誰人家中無此事者乎？若論此文，則亦自盤古至于今日，誰人手下有此文者乎？……蓋事則家家家中之事也，文乃一人手下之文也，借家家家中之事，寫吾一人手下之文者，意在于文，意不在于事也。……而彼三家村中冬烘先生猶呶呶不休，詈之曰鄙穢，此豈非先生不惟不解其文，又獨甚解其事故耶？"（同上）這樣一種"意在于文，不在于事"，立足于藝術構思與美感來肯定男女性愛的觀點顯然是辯證而深刻的。它一方面把矛頭直指假道學的禁欲主義，另一方面也可避免粗俗赤裸地描寫性欲而把美好動人的男女性愛變爲淫濫無節的"動物世界"。朱光潛先生説：

"一般人常從道德的觀點批評藝術家，說某人的作品淫穢，某人的作品傷風敗俗，其實真正藝術家偶爾用淫穢的材料時，往往並不想到它在實際上是否淫穢，衹是把它當作一幅畫看。一般人看到淫穢的形象便想到淫穢的事實，撥動淫穢的念頭，就由于不能在藝術品和實際生活之中保存應有的'距離。'"① 看來，金聖嘆是深知"審美距離"的批評大師。他對崔、張性愛的肯定，對王實甫"意在于文，不在于事"的藝術匠心的挖掘，都可視爲用"審美距離"來批評鑒賞文學作品的好例。當然，金聖嘆肯定《西厢記》中的男女性愛，又是以確認其愛情的"合禮性"（"母氏之諾"、"兩廊下三百人證之"）爲前提的，這也從一定程度上削弱和歪曲了原作的反禮教精神，這實質上也是金聖嘆思想矛盾與兩面性的表現。

作爲一個對中國古代文論具有突出貢獻的小説批評大師，金聖嘆的評點理論在藝術上的最大貢獻當然是深刻地分析了《水滸傳》（包括《西厢記》）的人物形象塑造特點，揭示了各種不同人物鮮明獨特的性格特徵，完成了中國古代文論中由詩文理論的"意境"向叙事文學理論中"人物塑造"的轉向，宣告了叙事文學理論時代的到來。然而通行的幾部文學批評史著作及許多的專著專論已對此作過詳盡的分析研究，在此也就略而不論了。

（二）李漁的戲曲批評

李漁是明清之際的戲曲批評大家，也是一位具有多方面藝術才華的作家。入清以後，他絶意仕途，專事傳奇、小説、詩文創作，以刻書賣文，領家姬組成的戲班周遊各處演出爲生。著作主

① 《文藝心理學》第30頁。

要有小説集《十二樓》、《無聲戲》（一名《連城璧》），戲曲《笠翁十種曲》，詩文雜著《一家言》等。其戲曲理論主要見于《閑情偶記》的《詞曲部》和《演習部》，就其體系的完整與理論的深刻性來説，都爲其他諸家所不及，爲中國的戲曲理論作出了重大貢獻，與金聖嘆一起成爲中國俗文學理論的代表。他的《閑情偶寄》共分六卷，包括詞曲、演習、聲容、居室、器玩、飲饌、種植、頤養八個部分，不僅有戲劇理論，也有園林建築與其他方面的內容。他的戲曲理論，比較全面地討論了有關戲劇文學劇本創作、演員的表現藝術，以及導演藝術等重要問題，從各個方面完善了中國戲曲理論，不愧爲中國古典戲曲理論的奠基人。更重要的是，他的戲曲理論既能吸取傳統詩文理論之精華，又能緊緊扣住舞臺演出的實際需要，同時也表現了戲劇作爲俗文學作品的某些特殊審美要求，顯示了俗文學理論與傳統詩文理論在審美趣尚上的差别。以下便分兩個方面論述李漁戲曲理論的俗文學特徵。

（1）首重戲曲的娱樂性

我國傳統的文學思想强調利用文學“載道”、“言志”、教化規諫，許多文人也常借文學嘆老嗟卑，宣泄憂憤，在一定程度上注意到了文學的娱樂性，但往往局限于狹小的“自娱”天地中，對文學對他人的娱樂作用重視不够。李漁高度重視文學的娱樂性，他曲論的基本思想是供人娱樂，且有助“風教”，而供人娱樂又是其最基本的一面，所謂“有裨風教”則多半爲裝點門面之語，是在當時歷史條件下不得不然的掩護。他的戲曲創作就不合“風教”要求，毛先舒寫給李漁的《止友作傳奇書》裏，對他《蜃中樓》“立指”就提出批評：“今足下曲家之名手也。曲之爲

物，婉而善入，謂宜借此倡立風教。今所作橘井傳書事，龍女已聘未行也，嫌夫而屬情柳毅，終更嫁之，是淫德也。今而嘉之，是獎淫也。且龍子行雖狂且，要不得爲婦重僇夫，況淫者乎！"①李漁的創作有悖于封建的倫理"風教"，因而招致批評。梁紹壬《兩般秋雨盦隨筆》對李漁其人其曲的指責，則已近乎謾罵了：

李笠翁十二種曲，舉世盛傳，余謂其科諢譃浪，純乎市井，風雅之氣，掃地以盡。……笠翁之為人，性齷齪，善逢迎，常挾小妓三四人，遇貴遊子弟，便令隔簾度曲，捧觴行酒，並縱談房術，誘賺重價，蓋其人輕薄，原于天性，發為文章，無足怪也。

這已失去了文藝評論的應有態度而是進行人身攻擊了，由此亦可看出李漁其爲人爲曲與封建正統的嚴重對立。事實上，正是他劇作中這種"純乎市井"、消解"風雅"的通俗特色以及肯定男女性愛的思想，使他劇作的娛樂性得到了更完滿的發揮。

李漁對文學作品娛樂他人的作用是有着非常自覺而深刻認識的。《偶興》自道創作旨趣云：

嘗以歡喜心，幻為遊戲筆。著書三十年，于世無損益。但願世間人，齊登極樂國。縱使難久長，亦且娛朝夕。一刻離苦惱，吾責亦雲塞。還期同心人，種萱勿種

① 見毛先舒《潠書》卷六，據鄔國平、王鎮遠《清代文學批評史》第245頁轉引。上海古籍出版社，1995年11月版。

棃。

詩裹説的“著書”當然包括各體文學創作，其文學創作以供人娱樂爲第一要義的思想已表現得至爲明顯。而在諸體文學中，戲曲的娱樂性又是最强的，所以李漁對此要求也就特别高。他不僅要求演戲“悦知音數人之耳”，更期望能够“娱滿座賓朋之目”。《風箏誤》下場詩把這一意圖表現得十分清楚：

唯我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂。舉世盡成彌勒佛，度人秃筆始堪投。

對戲曲供人笑樂的作用如此重視，視爲人銷愁解憂爲自己創作的重要職責，這樣的觀點理論在中國文論史上是從來没有過的，也是從未如此明確地表述過的。它説明，隨着俗文學的興盛，傳統的審美原則正在改道轉向。高雅與通俗、功利與審美、倫理教化與自然情欲，乃至抒情言志與叙事寫人、精英文學與俗文學都在對立而又互補、交融而又違離中正在進行位置互换。這是一股不可阻擋的潮流，其影響不僅延續到封建社會的終結，而且流風餘韻，在現當代通俗文學中仍有迹可尋。李漁正是本着這種戲曲以笑娱爲主的文學觀念進行創作，所以他的絶大多數劇作都是喜劇。當然，這並不意味着李漁劇論中的娱樂説衹限于笑娱内容，他同樣肯定“能使人哭，能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絶”等多種多樣的娱樂形式與美感功能，衹不過他對戲曲“笑樂”的喜劇特徵更爲注重與鍾愛，其實這正是他娱樂説的特色所在。求全求備反而會泯滅理論創造的獨特個性，從某種

意義上説，創見與真理往往都是偏頗的。李漁首重戲曲審美娱樂作用的思想，克服了傳統文學思想在這方面的偏失，又與金聖嘆的小説審美娱樂觀桴鼓相應，共同凸現了俗文學理論在價值取向上的鮮明特色，在中國古代文論中理應佔有重要地位。

（2）重視通俗性

《閑情偶記·詞曲部》主要是講戲劇創作的，其中又分爲結構、詞采、音律、賓白、科諢、格局六個不同的方面，對劇本創作的所有主要問題都進行了深入系統的論述，雖對前人成果多有吸取，但仍顯示了李漁的獨特創見，在此，我們僅論述他關于戲曲語言的通俗化問題。

對于戲劇語言，李漁在“詞采第二”中提出了四點要求：“貴顯淺”、“重機趣”、“戒浮泛”、“忌填塞”。求通俗可以説是李漁對各體文學的共同要求，但更認爲戲曲的通俗程度應在詩文之上，因此他對戲曲唱詞的第一條要求即是“貴顯淺”。戲曲語言主要靠聽覺起作用，它與供閲讀的作品不受時空限制，可以反復咀嚼誦讀者不同。如果曲詞太艱深雅致，觀衆一時不能聽清弄懂，下面就接續不上，就會影響對整個劇情的理解和欣賞的效果。因而李漁認爲對戲曲語言的要求必須考慮到觀衆的接受能力。他説：

> 曲文之詞采，與詩文之詞采非但不同，而且判然相反。何也？詩文之詞采貴典雅而賤粗俗，宜蘊藉而忌分明。詞曲不然，話則本之街談巷議，事則取其直説明言。凡讀傳奇而有令人費解，或初閲不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絶妙好詞。不問而知，爲今

曲，而非元曲也。元人非不讀書，而所制之曲，絶無一毫書本氣，以其有書而不用，非當用而無書也。後人之曲，則滿紙皆書矣。元人非不深心，而所填之詞，皆覺過于淺近，以其深而出之以淺，非借淺以文其不深也。後人之詞，則心口皆深矣。

戲曲語言，就是應當“以其深而出之以淺”，深入淺出，其目的當然是爲了不讓觀衆費解，以致影響戲劇效果。他之所以一再推贊元曲，也主要是着眼于元人“意深詞淺”這一特點。那麽，如何使戲曲唱詞寫得“顯淺”呢？李漁提出一要“本之街談巷議”，二要博採經史子集，道佛、九流、百工之書和各種通俗讀物中的有用語言，而又能够洗盡書卷氣，即使偶爾沿用書中成語，也要巧妙自然，“竟似古人尋我，並非我覓古人”，切忌填塞賣弄。他還説“文章作與讀書人看，故不怪其深；戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。”認爲古來填詞之家，“其事不取幽深，其人不搜隱僻，其句則採街談巷議。即有時偶涉詩書，亦係耳根聽熟之語，舌端調慣之文，雖出詩書，實與街談巷議無別者。”由此可以看出：李漁之所以一再强調戲曲語言的通俗顯淺，這是他極端重視演出效果、觀衆的水平與接受能力的結果，這也是深通戲曲藝術三昧的有識之論。

對于戲劇的賓白與科諢，李漁同樣要求通俗顯豁。賓白相對唱詞而言，通俗淺近程度大增。他要求在劇本中較大增加賓白的比重，勢必促使整個劇本的語言向通俗的方向發展，這與要求唱詞淺顯是有内在聯繫的。他認爲賓白中適當運用方言有利于增强

戲曲語言的通俗、豐富、生動，但是方言亦會因地域範圍的限制而使戲曲的交流功能不能更好地發揮，所以李漁主張“少用方言”，以免“令人不解”，可見他的看法是辯證的，並未爲了强調運用方言口語而走入極端。對科諢語言，他也有通俗的要求：“科諢之妙，在于近俗，而所忌者又在于太俗。”必須“俗而不俗”方是“文人筆墨”。並且認爲科諢的運用必須自然，“妙在水到渠成，天機自露。我本無心説笑話，誰知笑話逼人來，斯爲科諢之妙境耳。”總之，李漁對戲曲語言總的要求是淺顯通俗、機趣尖新、戒浮泛求肖似和注重音樂美，内容豐富，頗具統系與深度。其中對淺顯通俗的一再强調，尤爲深刻地顯示了俗文學創作在審美趣味與關注中心方面與傳統詩文理論的差異，具有十分重要的理論價值。

最後還要提及的是，金聖嘆與李漁的小説戲曲批評文字本身就是用比較通俗淺顯的語言寫成的，可視之爲“白話文論”（參見上章第四節）。他們的批評文字，大概今天能閲讀《人民日報》者都能順利閲讀而不會發生多大困難，可見古代文論家早已有用接近其時口語俗言的“白話”來評論作品、進行理論建構的傳統。我們今天正可接續這一傳統中的有益成份，爲重建具有中國民族特色的新文學理論服務。

第三節　儒家詩學的更新與翁方綱的“肌理説”

一、儒家詩學的更新

從明中葉到“鴉片戰争”爆發這三百多年的歷史時段中，除了前兩節所論述的由思想啓蒙運動而導致了大規模的浪漫文藝思

潮以及俗文學的興盛導致了俗文學理論的深化和繁榮，因文化轉型而產生了文論的“增生”以及表現出與傳統儒家文論的“離異”外，繼承文論遺產、整理綜合前說的所謂“集大成”的特色也異常明顯。由于明末清初之際民族矛盾異常尖銳，進步文論家都不可能不關注國家民族的嚴重變亂，都希望發揮文學的社會政治功能，或寓托孤憤，或喚醒國人，使文學成爲救亡圖存的有力武器，于是提倡文學的經世致用功能和批判現實精神成爲此一時期文論發展的潮流，儒家文論中重視文學時代意義、社會作用的一面在新的歷史條件下發揮了積極作用，儒家詩學再度興盛。明末以張溥爲首的應社、幾社，其宗旨是“所以志于尊經，復古者蓋其志也。”（《五經徵文序》），其倡言儒學以濟世用的意圖十分明顯。以陳子龍爲首的幾社諸子，在民族國家危亡之際强調文學的諷諫意義，注重社會閱歷與文學的時代特徵，要求文學能“憂世托志”，積極地反映社會現實，並對儒家“温柔敦厚”、“婉言譎諫”的傳統詩教進行了大膽的突破，標舉“深切著明，無所隱忌”（陳子龍《左伯子古詩序》），提倡直接的痛快淋漓的指斥，表現了巨大的憂憤鬱積于心，衹能以奔騰激蕩之勢出之的時代特徵。

明末興起的經世致用思潮，經過明、清易代的劇變，更加聲勢浩大，波瀾壯闊。顧、黄、王三大思想家的文論，在具體論點上雖各有側重差異，但要求文章經世致用，强調發揮文學的政治教化功能却是其中心主旨。黄宗羲反復指出時代風雲對文學的影響，特別强調劇變的時勢能激發文學創作的繁榮，認爲漢代以後，魏晋、唐天寶後與宋末是文學的三個高漲時期，用“陽氣在下，重陰錮之，則擊而爲雷”（《縮齋文集序》）喻國破家亡之時，

剛直不阿的民族氣節、天地翻覆的深哀巨痛必然會凝聚成不可壓抑的情感岩漿噴薄而出，形成氣勢淋灕的“至情”之文。顧炎武以“文須有益于天下”(《日知録》卷十九) 相號召，注重詩歌的諷諫議政作用，提倡詩歌反映現實、批判現實的傳統。王夫之重視詩歌“興觀群怨”的社會功能，他提倡比興手法，也意在發揚《詩經》、《楚辭》中批判現實的傳統。特別值得重視的是，王夫之除了推重文學的經世致用功能外，他對文學内部規律亦極爲重視，在對諸如“情景”關係等問題的研究中頗多創獲，使他的文論具有一定的系統又頗具深度，在總體成就上超過了黄宗羲與顧炎武。由明入清的文壇巨擘錢謙益，論詩文標舉靈心、世運和學問三端（《評杜蒼略自評詩文》)，所謂“世運”，就是强調時代盛衰興降對文學的影響。思想家傅山則要求文人多注目“河岳”之“氣”，寫出艱危時代的“波濤”雄文（《偶借法字翻杜句答補岩》之二)。這樣一些積極倡導、發掘儒家傳統詩教的文學思想對後來桐城派的“醇雅”理論、葉燮的《原詩》、沈德潛的“格調説”與翁方綱的“肌理説”都發生過重要影響。

入清以後，隨着政治統治局面的穩定，經濟也呈繁榮興盛局面，在思想文化上的專制統治與全面復古也愈演愈烈。滿清統治者一方面大興文字之獄，誅戮異己，一方面又開設博學宏詞科，以各種手段，腐蝕拉攏士人名流。在意識形態方面，重新恢復程朱理學的正統地位，消遏明中葉以後興起的思想啓蒙思潮與個性解放思想，在思想文化上全面復興儒學。在這樣的思想文化氛圍之中，作爲意識形態重要内容之一的文論也染上了濃厚的儒學色彩。到了乾隆、嘉慶和道光初，即史家所謂的清代中期，清代已由極盛而轉入衰微。在思想學術方面也發生了一系列重要變化。

首先，由于在文化專制統治高壓下，士人的言論自由與創論立説的獨立思想受到了箝制，祗得把文化創造的熱情轉向文化的清理集成之中，于是樸學考據之風大盛，形成中國學術史上著名的“乾嘉學派”。一時士人争以精研經史、博聞强記爲尚，且有所謂“漢學”、“宋學”之争。其次，嘉、道之際今文經學漸現取代考據樸學之勢，學者對尋求微言大義，寓托政治理想逐漸發生興趣，與經世之風有所融合，反映了在國勢日下的狀况下，士人力圖振衰求變的要求，從而成爲近代學風的先聲。這種風氣，經龔自珍、魏源一直到康有爲的“托古改制”，成爲中國近代史上變法革新的重要思想來源。然而，考據樸學也好，“漢”“宋”之争、“今文”“古文”之别也好，其主要對象仍是儒家經典、儒學理論觀點與思想方法，故清代學術的儒學色彩、保守思想是十分明顯的。受到時勢與學風的影響，清代文論盡管流派衆多，具體觀點各異，各類文體理論都得到發展，但在大多數理論觀點與文論著作中，封建政教倫理的氣息仍十分濃厚。如葉燮的《原詩》是中國文論史上一部較有理論體系的著作，除《文心雕龍》外，還很少有這樣闡述得很透徹、分析得很細密、理論性和邏輯性都很强的著作，然其主旨乃是要求在性靈與詩教傳統調和統一的基礎上，向儒家“温柔敦厚”的“詩教”傳統回歸。就其具體理論觀點來説，也“主要在綜合前人論述，使之條理化、系統化，其主要觀點都是前人已經論述過的，不過没有他那麽充分、清晰，葉燮本人的獨創新見並不很多。”[①] 所以，把葉燮的《原詩》説

① 見張少康、劉三富著《中國文學理論批評發展史》（下）第 329 頁。北京大學出版社 1995 年 12 月版。

成是"中國文學理論批評史上最重要的著作，顯然是不恰當的。"[①] 在清代前、中期最有影響的四大詩論流派中，除以袁枚爲代表的"性靈"派帶有明顯的反對儒家道德倫理與傳統詩教色彩外（第一節中已論及），"格調"派明確提出恢復儒家"温柔敦厚"詩教的主張，"肌理"說所倡言的以經術與道德學問爲根柢，其"理"中含有程朱理學"義理"的道德倫理内容，其受儒家傳統文藝思想影響較深亦至爲明顯。王漁洋的"神韻"論，較少受倫理教化影響，主要是對詩歌藝術境界與規律的探究，然究其實，其倡言清真雅正、冲和清遠的美學旨趣，亦與當時思想文化上統治者加强思想控制，大力提倡程朱理學，提倡空談義理心性，引導文人脱離現實，在書齋中消磨光陰的政治氛圍有關。表面上遠離政治，實質上正是政治的投影；看似與儒家詩教無涉，其實何嘗没有"温柔敦厚"、"中和之美"的影子在。正如方孝岳先生在《中國文學批評》一書中所言："'清真雅正'四個字，本是清初科舉場中取録文章的標準，而影響及于其他一切文學。清初像康熙年間的韓菼、李光地、蔡世遠這些人，都站在政府的地位提倡這種風氣。"他又引乾隆十七年上諭云："韓菼種學積文，湛深經術，制藝清真雅正，實開風氣之先。""像蔡世遠所選取的《古文雅正》、李光地所選的《榕村詩選》，都是要樹立詩文界'清真雅正'之風。但這些人雖然鼓吹'清真雅正'，要建立和平的文學，然而不一定都是文學專家；所以如果要討論'清真雅正'的原則，又必從這些人當中提出一二專家的議論，來做根據；所謂專家者，在詩學方面，即是王漁洋，在古文方面，即是

① 同上。

和韓娭、李光地同時的方望溪了。”由此可見漁洋“神韻論”之標舉“清遠”所受時代思想文化風氣影響之一斑。劉勰“時運交移，質文代變”（《文心雕龍·時序》）的文學隨時代發展變化的理論，又一次得到了有力的證明。

清代的四大詩論，其實可以分爲三組：“神韻説”以探討詩歌的藝術境界與審美特性爲主；“性靈説”緊承“公安三袁”等人的文學主張，以解放思想、追求個性爲主要特色；“格調説”與“肌理説”以儒家文藝思想爲主，又融入了時代的思想文化內容，對藝術審美問題也有不少值得注意的意見。從文化創新角度看，“神韻説”乃在司空圖、嚴滄浪詩論基礎上稍事總結補充，屬漁洋個人的獨創實在不多。論者之所以特別重視、對之評價特高，乃是因爲它基本上以審美分析爲主，較少涉及教化倫理之故。“性靈説”則亦有明代前賢可以取法，最多是踵事增華，所論更暢更盡。“格調説”的創意也不多，雖舊調重談，融入某些新意，但畢竟不是别出心裁，自鑄偉辭。也就是説，“神韻”、“性靈”、“格調”作爲文學理論抑或美學範疇，都不是王、袁、沈諸公之首創，而祇是在前人舊説基礎上的補充與發揮。相比之下，翁方綱的“肌理説”無論是作爲一種理論還是作爲一個範疇，都是翁氏本人首創的，無論它的理論闡釋中有怎樣的偏失，其獨創精神是應當肯定的。從文化與文論的關係看，“肌理説”是乾嘉考據樸學文化風氣直接影響下的產物，它表現了學術思想、時代學風對文論的直接影響與滲透，因而就更適宜作爲我們探討文化轉型與文論嬗變關係的範例。當然，選擇“肌理説”作爲窗口來洞察清代文化對文論的影響，也有詳人之所略，略人之所詳的用意。

二、翁方綱的“肌理説”

翁方綱（1733－1818）生活在乾隆、嘉慶時期，正是考據學派盛行之時，他能詩善書，又精于金石考據之學，所以他的詩學思想深受考據學派的影響。從清初開始，就有一種作詩注重學問的傾向，隨着考據學的興盛，以學問、考據爲詩成爲一時風氣，翁方綱的“肌理説”正是從理論上對這種詩風的論證説明、鼓吹激揚。“肌理説”的基本特點是以學問是否豐富篤實、典故是否確切有據、義理是否清晰深入、文詞是否合乎法度來作爲評論詩歌優劣的標準。下面我們分幾個方面加以論述。

（一）“肌理説”的内涵

“肌理”二字，從詞意上説，是出于杜甫《麗人行》裏“肌理細膩骨肉勻”，即是指詩文之寫作當如肌膚之有紋理，也就是説，詩歌創作不能流于空疏而要講究切實，如人的肌膚之有具體清晰的紋理。而他所言之“肌理”又常與經術學問、考據學緊密聯繫在一起。《言志集序》云：“士生今日，經籍之光，盈溢于世宙，爲學必以考據爲準，爲詩必以肌理爲準。”《蛾術篇序》云：“士生今日經學昌明之際，皆知以通今學古爲本務，而考訂詁訓之事與辭章之事，未可判爲二途。”《延暉閣集序》云：“詩必研諸肌理，而文必求其實際。”一句話，他是要求作家要精研經術，飽讀諸書，加强道德修養，使所作之詩既有充實的内容，即所謂“言有物”；又有謹嚴而自然的法度，即所謂“言有序”。在“肌理”這一概念中，翁氏對“理”更爲看重。他説：“理者，民之秉也，物之則也，事境之歸也，聲音律度之矩也。是故淵泉時出，察諸文理焉；金玉聲振，集諸條理焉；暢于四肢，發于事業，美諸通理焉。義理之理，即文理之理，即肌理之理也。”

(《志言集序》) 可見他“肌理”之理含義非常廣泛，可謂集諸理于一身。約而言之，“肌理”之理包括“義理”與“文理”，可視爲翁氏對詩歌内容與形式藝術兩方面的要求，而以“義理”一端言之，又與宋儒所言之“理”聲息相通。翁氏推重程朱，認爲宋儒最能明理，他說：“夫理至宋儒而益明，訓詁至宋儒而益密”(《易漢學宋學之説答陳學士》)，又說“往古諸儒至南宋洛閩之徒，義理日益，其理醇矣”(《與曹中堂論儒林傳目書》)。衆所周知，程、朱所言之“理”的中心指向是仁義禮智信等儒家綱常，因此“肌理説”作爲一種創作要求與文論主張，在内容方面亦要求表現儒家的綱常倫理也就是題中應有之義了。用翁氏自己的話來説，“性道統絜之理”與“密察條析之理”是一致的，所以“義理”之“理”也就是“條理”、“腠理”之理。因此他主張作詩要有根柢，要研習義理，博綜考訂，重視對儒家經典的學習。同時“肌理”對作品形式藝術方面的要求是要有“文理”，所以他也强調詩法的探討及對前人作品進行細密入微的剖析。故我們説“肌理説”的中心仍是指向儒學及其詩教的，它正是所謂“經學昌明”之下的産物。

如果翁氏僅主張在作品中言理論道，表現儒家道德倫理，那最多衹不過是宋人“性理之詩”的清代翻版，既無新意又無價值。“肌理説”的可貴之處正在于認識到理學家之“理”與詩人之“理”雖然在根本上並無不同，但在實際表現上則是各異的，翁氏在《杜詩“精熟〈文選〉理”理字説》中説，杜甫之“理”不同于陳白沙、莊定山所推崇的《伊川擊壤集》之“理”。文云：

少陵所謂理者，非夫《擊壤》之流爲白沙、定山者

也。客曰：理有二歟？曰：理安得有二哉！顧所見何如耳……然而何以別夫《擊壤》之開陳、莊者歟？理之中通也，而理不外露，故俟讀者而後知之云爾。若白沙、定山之為《擊壤》派也，則直言理耳，非詩之言理耳。故曰："如玉如瑩，爰變丹青。"此善言文理者也。理者，治玉也，字從玉，從里聲。其在于人，則肌理也；其在于樂，則條理也。《易》曰："君子以言有物"，理之本也。又曰："言有序"，理之經也。天下未有舍理而言文者。

由此可以看出：翁氏雖然也提倡在詩歌中表現道德倫理、物理事理，但不能如《擊壤》派那樣"直言理"，把詩歌變成"語録講義之有韻者"（劉克莊語），而是應當在詩歌的藝術形象中包含"不外露"之"理"，讓讀者思而得之，讀而"後知之"，其實質是强調詩歌藝術形象應有啓人思迪的理性内容，提倡"義理"表現的藝術化，抽象道理的感性化與形象化，這與宋人倡言詩應有"理趣"有相似之處。

那麽，如何纔能使"義理"藝術化？或者説"肌理説"在藝術形式方面又有何要求呢？翁氏把重點落實到詩法的講求上，"法"即是"肌理"中"文理"一面的具體表現。其論詩法的觀點主要集中于《詩法論》一文中。在文中，他認爲法是必須遵從的，但法又有其靈活的一面，"故法非徒法也，法非板法也。""同一時、同一境、同一事之作，而其用法之所以然，父不能得之于子，師不能傳之于弟；即同一在我之作，而今歲不能仿其昨歲語，今日不能用昨日之語，況其隔時地、分古今，而强我以就

古人之法，强執古人以定我之法，此則幭古之尤者也，而可謂之效古哉?”這種對“法”的看法，與南宋吕本中的“活法”是一致的，表現了一種宏通的眼光與因時、因地、因人、因境況而變化的創新意識。在此基礎，他提出了“正本探源”之法與“窮形盡變”之法：

> 法之立也，有立乎其先、立乎其中者，此法之正本探原也；有立乎其節目、立乎其肌理界縫者，此法之窮形盡變也。杜云“法自儒家有”，此法之立本者也；又曰“佳句法如何”，此法之盡變者也。夫惟法之立本者，不自我始之，則先河後海，或原或委，必求諸古人也。夫惟法之盡變者，大而始終條理，細而一字虛實單雙，一音低昂尺黍，其前後接笋，乘承轉换，開合正變，必求諸古人也。

所謂“正本探原”之法是指作詩的根柢與基礎必須根植于儒家經籍，所以他特舉杜甫“法自儒家有”爲證，就其“肌理”説而論，是指詩中有淵博的學問和精深的義理。所謂“窮形盡變”之法則是指詩文具體的寫作方法，它包括遣詞造句、格律聲調、起承轉合、結構修辭等各個方面的技法，這就是他“文理”的實在細密之處。故翁氏曾評校《王文簡公古詩平仄論》、《趙秋谷所傳聲調譜》，又自著《五言詩平仄舉偶》、《七言詩平仄舉偶》，都是對詩歌聲調音律的探討。《石洲詩話》中也有不少論音律與遣詞造句的例子。可知大至篇章結構，小至一音一字，都是“肌理”所要研討的對象。這種辨析毫芒、至纖至悉的詩歌技巧探

討，正是受了考據樸學的影響，雖有餖飣繁瑣之嫌，但作爲一種對本文“細讀”的方法論，其開拓意義還是不能忽視的。無論是“正本探原”，還是“窮形盡變”，翁氏都主張神而明之在乎其人，應如“禹之治水，行其所無事也。行乎所不得不行，止乎所不得不止。應有者盡有之，應無者盡無之，夫然後可以謂之詩，夫然后可以謂之法矣。”這已由“法度”而進于“自然”，已是在提倡一種自然之“法”，已達到一種“從心所欲不逾矩”的高境。

（二）“肌理説”對“格調説”、“神韻説”的批評與兼融

翁方綱的“肌理説”也是爲了矯正“格調説”的空疏與“神韻説”的玄虛而提出的，他專門寫有《神韻論》上、中、下三篇和《格調論》上、中、下三篇來闡述“肌理説”與二者的關係。他没有寫有關“性靈説”的論著，但毫無疑問，他的“肌理説”是作爲對“性靈説”的否定而出現的，這從袁枚對以考據學問爲詩的諸多不滿之詞中可得到反證。如《隨園詩話》卷五云：“人有滿腔書卷，無處張皇，當爲考據之學，自成一家。其次則駢體文，盡可鋪排，何必借詩爲賣弄？自《三百篇》至今日，凡詩之傳者，都是性靈，不關堆垛。惟義山詩，稍多典故。然皆用才情驅使，不專砌填也。”“近見作詩者，全仗糟粕，瑣碎零星，如僧剃髮，如拆襪綫，句句加注，是將詩作考據作矣。”並且毫不客氣地譏諷他們是“誤把抄書當作詩”。翁方綱的“肌理説”對“神韻論”與“格調論”既有批評又有兼融整合的努力，就使得它具有兼綜開放的特點，所以特別值得重視。

先看翁氏對“神韻論”與“格調論”的批評。翁氏所理解的“神韻”是什麼呢？且看下面的論述：

杜云："讀書破萬卷，下筆如有神"，此神字即神韻也。杜云："精熟《文選》理"，韓云："周詩三百篇，雅麗理訓誥"，杜牧謂"李賀詩使加之以理，奴僕命騷可矣"，此理字即神韻也。神韻者，徹上徹下，無所不該。其謂"羚羊挂角，無迹可求"，其謂"鏡花水月，空中之象"，亦皆即此神韻之正旨也，非墮入空寂之謂也。其謂"雅人深致"，指出"謨定命，遠猷辰告"二句以質之，即此神韻之正旨也，非所云理字不必深求之謂也。然則神韻者，是乃所以君形者也。(《神韻論上》)

神韻者，非風致情韻之謂也。吾謂神韻即格調者，特專就漁洋之承接李、何、王、李而言之耳。其實神韻無所不該，有于格調見神韻者，有于音節見神韻者，亦有于字句見神韻者，非可執一端以名之也。有以實際見神韻者，亦有于虛處見神韻者，有于高古渾樸見神韻者，亦有于情致見神韻者，非可執一端以名之也。(《神韻論下》)

在此，翁氏對"神韻"概念賦予了極其寬泛的內容，認爲神韻既可表現于各種不同的風格中，亦可表現于音節字句中，"神"是神韻，"理"也是神韻，而王氏之失，就在于"專舉空音鏡象一邊"，故"非神韻之全也。"且"今人誤執神韻，似涉空言，是以鄙人之見，欲以肌理實之"(《神韻論上》)。可見他之所以反對王漁陽之"神韻"，一是不滿于王氏以偏概全，以對王、孟、韋、柳一派的審美經驗總結代替對整個詩歌藝術各種風格流派的審美

經驗總結，其實質是提倡一種詩歌風格、藝術境界的多樣化；一是不滿于“神韻論”超乎形質之上、離乎字句之外的玄虛之論，提倡“詩必能切己切時切事，一一具有實地，而後漸能幾于化也。”（《神韻論中》）應當説，他的這種對“神韻論”的批評對于要求詩人關注現實人生、鼓勵多種風格的百花齊放、避免文學藝術躲進狹小逼仄的象牙之塔而喪失了應有的社會功能還是有一定意義的。當然，他看到了“神韻”的症結所在，但所開的以學問考據作詩之藥方却又走上了另一偏向，那就是使詩歌藝術越來越遠離自身的發展軌道，走上了一條使文學藝術變爲“時代精神的簡單傳聲筒”的功利化道路。

翁氏對“格調説”的批評是很嚴厲的。與“神韻”一樣，“格調”作爲一個文學批評術語，他是肯定的。他所極力反對的是明代前後“七子”那種把“格調”拘囿于一時一代，某派某體的狹隘看法。他説：“夫詩豈有不具格調者哉？《記》曰：‘變成方，謂之音’。方者，音之應節也，其節即格調也。又曰：‘聲成文，謂之音。’文者，音之成章也，其章即格調也。是故噍殺、嘽緩、直廉、和柔之别，由此出焉。”（《格調論上》）顯然，他所謂的格調就是詩文之聲調節奏，以及由此而形成的各種不同風格，故凡由語言文字組成的作品無不有格調：“是故格調云者，非一家所能概，非一時一代所能專也。”（《格調論上》）這表現了他在學古問題上確實要比“神韻”之專取王孟，前後七子的“文必秦漢，詩必盛唐”具有更宏通的眼光，所以在《格調論下》中他開篇便説“化格調之見而後詞必己出也，化格調之見而後教人自爲也，化格調之見而可以言詩，化格調之見而後可以言格調也。”並且對那些泥古學古而不知求變求創者痛下針砭：“夫其題

内有擬古仿古者，尚且宜自爲格製，自爲機杼也，而況其題本出自爲，其境其事屬我自寫者，非古人之面而假古人之面，非古人之貌而襲古人之貌，此其爲頑鈍不靈，泥滯弗化也。可鄙可耻，莫甚于斯矣。"一種不專尊一朝一派，不名一家一體，求變化、求創新的精神滲透于字裏行間。顯而易見，"格調"在翁氏這裏的涵義也是非常廣泛的，所謂"古之爲詩者，皆具格調，皆不講格調。"(《格調論上》)他是把"格調"提高到一種詩歌共性的高度來加以認識的。正是在這種意義上，他纔認爲"肌理"、"神韻"(非王氏之"神韻")、"格調"(非前後七子之"格調")都是相通的。

再看"肌理説"對"神韻論"與"格調論"的兼融整合。翁氏在《神韻論上》中説："吾謂新城變格調之説而衷以神韻，其實格調即神韻也。今人誤執神韻，似涉空言，是以鄙人之見，欲以肌理之説實之。其實肌理亦即神韻也。"他的《格調論上》主旨在于論證"格調"通于"神韻"。總之，在他的論述中，所謂"格調"、"神韻"、"肌理"都是相通的，"肌理説"實已包含了"格調"、"神韻"的内容。這裏有一問題須加辨析，那就是翁氏認爲王漁洋之"神韻"(專門標舉王、孟一派)與明前後七子之"格調"(專事某朝某派、某家某體之模擬仿效)都是偏于一隅，未得"神韻"、"格調"之全，在這樣的意義上，他的"肌理説"是一種包容更寬廣的理論，當然能包括"神韻"與"格調"在内。在當翁氏把"神韻"與"格調"提升到一種詩歌共有特質的高度時(翁氏改造過的"神韻"、"格調")，他又認爲"神韻"、"格調"與"肌理"雖各有倚重，但實質上却是一樣的。他之所以不沿用舊有的"神韻"、"格調"概念，衹是因爲經過漁洋與前

後七子的鼓吹張揚，這兩個概念已過偏過泥，人們難于認識到其“無所不賅”的深廣内涵，並且在實踐中產生了或玄虛或空疏的流弊，所以他纔另鑄“肌理”新説以補偏救弊，化玄虛爲有法可循，變空疏爲切實有據。由此可以看出，他是力圖在批評“神韻”與“格調”的基礎上，吸收其合理内核，把二説都納入他的“肌理”理論體系之中的。儘管他的這種兼融整合仍不圓融，他把“神韻”、“格調”提升爲詩歌藝術的共有特點也嫌大而無當，論證“神韻”、“格調”與“肌理”的相通共融也缺乏足够的邏輯力量，但他這種欲在傳統詩論框架内對各家理論進行綜合的努力，還是值得肯定的。顯而易見，神韻、格調、肌理雖然有某種内在的聯繫，都是指詩歌創作所要達到的一種理想境界，但它們各自是有不同特點的。翁氏雖然在理論上反對拘于一朝一派、某家某體的狹隘“格調”、“神韻”之論，提倡一種不專一體、不名一家的求變求創思想，但在具體實踐中，他因爲宋詩最能體現其講求義理、學問以及道德行事的主張，所以對之特別推尊，這與他所反對的主“格調”者重盛唐及主“神韻”者重王、孟在實質上並無差別。也就是説，他實際上又步入了他所極力反對的誤區之中。他對宋詩的推重可以從下面文字中見其一斑：

談理至宋人而精，説部至宋人而富，詩則至宋而益加細密。蓋刻抉入裏，實非唐人所能囿也。

唐詩妙境在虛處，宋詩妙境在實處。初唐之高者，如陳射洪、張曲江、皆開啓盛唐者也。中、晚之高者，如韋蘇州、柳柳州、韓文公、白香山、杜樊川，皆接武盛唐、變化盛唐者也。是有唐之作者，總歸盛唐。而盛唐諸公，

全在境象超詣。所以司空表聖二十四品，及嚴儀卿以禪喻詩之說，誠為後人讀唐詩之準的。若夫宋詩，則遲更二三百年，天地之精英，風月之態度，山川之氣象，物類之神致，俱已為唐賢古盡。即有能者，不過次第翻新，無中生有。而其精詣，則固別有在者。宋人之學，全在研理日精，觀書日富，而論事日密。(《石洲詩話》)

說到底，他之所以推重宋詩，就是因爲它“實”，且研理精、觀書富、論事密，而這些正是他“肌理說”中所特别强調的。要之，翁氏的“肌理説”爲乾嘉考據樸學興盛下的産物，其中也體現出兼綜漢學、宋學的學術取向。他欲于傳統詩論框架内兼綜各派的整合努力，正是清代學術所謂“集大成性”的具體表現。

至此，我們對從漢代至“鴉片戰争”兩千餘年的文化轉型與文論嬗變的宏觀觀照已告結束。步入近代後，中華文化在西學東漸的推動下，在歐風美雨的沐浴中，在救亡圖存的歷史與現實的合力作用下，又經歷了更明顯，也更重大的轉型，文學理論也經歷了一系列逐漸背離傳統而向西方偏斜的重大轉變。因此論題近代以後的部分已有學者進行過專門研究[①]，在此可不多論。在對這長達兩千餘年五個文化轉型期文化與文論嬗變關係的論述中，我們的研究仍衹是粗略的、鳥瞰式的，更多地採用一種個案分析與散點透視的方法以求小中見大，以斑窺豹。至于選擇怎樣的角度？怎樣的案例以及怎樣的“散點”則既由論題所決定又與研究

① 詳見戴訊的博士論文（未刊稿）《斷裂與延續——中國古代文論現代轉换的歷史回顧》。

者所關注的問題有關。要在有限的時間與篇幅中論述那麼漫長歷史時段中文化與文論的關係，其難度是可想而知的。其挂一漏萬的不足在所難免。在研究文化轉型與文論嬗變關係中，涉及到許多帶有普遍性的理論問題，有的在論述中已隨事引伸生發，有些則未能展開論述，並加以提煉總結，這將在下一章《餘論》中加以補充、論述。

第七章　餘論——文化轉型與重建中國文論

前面幾章，我們論述了中國古代幾次文化轉型與文論發展嬗變的諸多關聯，力圖從文化的宏闊背景中探求中國古代文論的發展與變異，以求對中國古代文論的階段性特徵與不同樣態作出剴切深入的論述。然而，鑒古在于知今，深入研究文化轉型與中國古代文論嬗變的諸多聯繫與規律，其目的主要在于爲處于新的文化轉型期的中國文論重建提供經驗與借鑒，從歷史的經驗中吸納“古爲今用”的原則與方法，故本章以“文化轉型與重建中國文論”爲中心，討論三個方面的問題，可視爲對前幾章的補充和總結。

第一節　本土文化與外來文化——兼論佛教對中國古代文論的影響

一、對外來文化的三種態度

在中國文化史上，曾兩次受到外來文化的巨大影響。第一次

是印度的佛教文化，第二次是近代以來的西方文化，這對中國文化的結構與形態都產生過深遠的影響。討論外來文化對中國文化的影響，這是關乎整個中國學術思想史研究的大題目，對此已有許許多多的研究成果問世，在此可不詳論。然欲論文化轉型與中國古代文論嬗變之關係，則外來文化通過影響整個文化大系統而引起屬于文化子系統之一的文論之變化，亦爲題中應有之義。故此處主要概述佛教（西方文化之影響已是近代以後之事，不屬本文論述範圍）對中國古代文論之影響。

一般説來，一種本土文化在與外來文化相遇時，根據具體情形之不同，它往往會採取三種不同的態度。第一種情形是，當它在政治、經濟、軍事、文明程度等方面皆處于强勢時，它就會採取一種十分開放的態度，毫無顧忌地從外來文化中吸納適合自己發展的精華，取他人之長以豐富完善自我，積極主動，取舍在我，而毫不擔心這樣的借鑒吸納是否會動摇自己的根本。如漢唐時代漢民族文化對其他少數民族文化的吸納，漢以後中國文化對印度佛教文化的引進“拿來”都屬此種情形（當然也存在着一個由排斥到接受的過程，但無論排斥和接受都是主動的）。第二種情形是，當本土文化在政治、經濟、軍事、科技等方面處于相對劣勢時，對外來文化則會一方面拒斥，一方面又會不由自主地努力向其靠攏與認同，甚至在價值取向上向其傾斜，全面地引進，以求擺脱其劣勢地位。自近代以來，我國對于西方文化即是採取此種態度。第三種情形則是，當它與外來文化處于平等競爭之勢時，它就會一方面排斥、抵制外來文化（出于一種民族自尊心），另方面則針對外來文化中那些相對優勢的方面，而回過頭來審視自己的傳統，並從中開啓出其本有但未得到充分注意和發展的東

西，從而抵銷外來文化的優長。這種情形我們可稱之爲“激發”[1]。如佛教中國化的標志“新禪宗”的建立，宋明理學受佛學的啓發從而開啓出中國文化中固有的思辨思維與心性理論即是其例。如果說第一、二兩種情形主要着眼于本土文化接受外來文化時的態度的話，那麽第三種情形則主要着眼于對外來文化的運用與消化，是一種使外來文化本土化，以他人之養料化爲自己血肉的最具文化創新意義的方法。佛教文化之影響中國古代文論，或者說中國古代文論家之借鑒、吸納佛教有益成份來建構、言說文學理論，主要也是這種“激發”，重在激發而産生的感悟、體會，而從未簡單地用現成的佛學理論來“硬釋”文學，或把文學硬塞進佛學理論框架之中。

二、略論佛教對中國古代文論的影響

佛教對中國古代文論的影響是一個較大的研究課題，且已出版了許多專著與論文。筆者在此乃因研究課題之所必須，從宏觀角度提出幾點看法。

第一，佛教影響了中國古代文論的體制。佛教對中國古代文論體制的影響，最集中地表現在促成了宋代詩話的産生，並由此而影響了後代的詩話、詞話、曲話等文論著作的大量産生。佛教對詩話形成的影響，又是通過禪宗語録的體制發生作用的。關于此點，我們在第五章第四節中已作了詳細論述，在此可以從略。但需要指出的是，禪宗“語録體”事實上也是受了中國古代語録體散文（如《論語》、《法言》等）的啓發（如問答式、多用時言

---

[1] 以上論對外來文化的三種態度，參取了學兄李清良的意見。詳其所著《中國古代文論思辨思維研究》（博士論文未刊稿）第二章第三節。

口語以及條目式結構等）而形成的（當然佛教經典中問答式體制也發生了影響）。從這種意義上說，禪宗“語録體”的形成以及受其影響而形成的“詩話”，仍然是對中國文化中舊有因素的“激發”與重新開啓。就文論一綫而言，雖然學者們一般認爲宋代歐陽修的《六一詩話》是中國歷史上第一部名副其實的詩話著作。但南朝鍾嶸的《詩品》以及唐代孟棨《本事詩》等皆具有一定的“詩話”性質（作家、作品及“本事”相結合的綜合批評），這也是不容否認的。自宋代創立了詩話這種特有的論詩專著形式，歷代踵事增華，擴大其論述評品範圍，于是，以詩話爲首的各種文學樣式之“話”，遂成爲中國古代文論之大宗，其間佛教禪宗之“語録”的推助影響之功，實不可没。

第二，佛教影響了中國古代文論的思維方式。佛教對中國古代文論思維方式的影響表現在相反相成的兩個方面：一方面，佛教文化中注重理性思維、邏輯推理、名相辨析、體系建構的“因明”之學以及般若學中具有辯證法因素的“中觀”理論等，加强了中國古代文論中的理論性、思辨性與體系性，使中國古代文論中原有的理性因素因異質文化的刺激而得到了開啓與彰顯，如劉勰的《文心雕龍》、嚴羽的《滄浪詩話》都是這方面的例子。另一方面，佛教文化，特别是禪宗的自悟佛性的“妙語”之説，强調直觀領悟、整體把握的感覺經驗，講求不著名相的默識神會，標舉以言破言的直指心源等等，都與中國文學文論中一貫所强調的感性直觀、整體不分的意象批評以及以描述審美感受爲主的印象式批評深相契合，從而使中國古代文論所固有的藝術性（描述性、譬喻性以及個體審美經驗的獨特性）更加突出。由于禪宗的修練過程及宗教體驗與文學創作與審美有許多的共通之處，禪學

與文學在“觀照”世界與“言說”世界中有許多驚人的相似，所以自宋以後，以禪喻詩成爲普遍風氣。嚴羽認爲他的《滄浪詩話》“以禪喻詩，莫此親切。是自家實證實悟者，是自家閉門鑿破此片田地，即非傍人籬壁、拾人涕唾得來者。李杜復生，不易吾言矣。”（《答出繼叔臨安吴景仙書》）雖自詡過甚，然在前人論述詩禪關係隻言片語基礎上，他能深探詩禪相通底蘊，“使一知半解之説，成爲四通八達之談；使衹牾枘鑿之見，化爲融會貫通之識”[1] 爲中國文學批評史上從思維角度深掘詩禪幽微關係之第一人，其貢獻還是不容忽視的。就佛教各派而言，對詩學影響最大的當然要數禪宗。禪宗的大量典籍語録、公案話頭，給詩學留下了豐富的思維財富。正如有學者所指出的那樣：禪宗的“禪定”説與美學的虚静論，“明心見性”説與“文即心”論，呵佛駡祖説與藝術獨創論，“圓活生動”説與“不主故常”論，“參禪妙悟”説與審美創造論，“直截根源”説與“取法其上”論，“漸頓説”與靈感論，“言道”説與“言意”論，“觸事而真”説與“天人凑泊”論，“鏡花水月”説與“意境”論和藝術真實論，以及“以禪論詩”論等等，都可看出禪宗影響詩學的明顯痕迹[2]。佛教對中國古代文論思維方式兩方面相反相成的影響，使得中國古代文論顯示出多彩多姿的風貌，既有思辨性極强、頗具理論體系之著，又多言約義豐、生動形象的慧解妙言。一卷在握，玩味忘返。文旨詩心，于焉可見。鈍根者買櫝而遺珠，利根者味言而契神。所謂東方智慧、民族特色，皆可于此中求之。

---

① 郭紹虞《滄浪詩話校釋》第256頁。人民文學出版社，1983年8月版。
② 詳祁志祥《中國美學的文化精神》第197頁。上海文藝出版社，1996年2月版。

第三，佛教影響了中國文論的内容。文學理論是對文學創作的概括提升與理論總結，佛教對中國文學創作的影響，必然在理論形態的文論中表現出來。魏晋以來的中國文學在佛教思想與佛教文學的影響下，發生了革命性的轉變。無論是在文體、意境，還是主題、體裁方面，都呈現出與先秦、兩漢文學不同的面貌。劉熙載云："文章蹊徑好尚，自《莊》、《列》出而一變，佛書入中國又一變。"（《藝概》卷一）佛經的輸入確實給中國文壇帶來了完全不同于以往傳統的思想内容和表現形式，推動了中國文學的變化和發展。如受佛教影響而興起于魏晋六朝，以後一直延續到明清的志怪神魔小説，興起于唐代的俗講、變文以及由此派生出來的諸宫調、彈詞、寶卷、鼓詞等民間通俗文學體裁，文學作品中人生如夢、一切皆空、六道輪回、善惡報應等主題，等等，都反映到作爲理論形態的文論中，極大地豐富了中國古代文論的内容。相較而言，以小説、戲曲爲主要體裁的俗文學理論，比起正統的詩文理論，在内容上受佛教的影響更大更深。此外，我們在前幾章中屢次提及的艷情文學理論，也是在佛教傳入中國後纔逐漸興旺起來的，其間的因緣嬗變前文中已作過詳細論述。至于"永明聲律説"受到佛經轉讀之影響，已爲學者所普遍認同。有學者甚至認爲：中國魏晋南北朝文體論之所以特别發達，其中一個重要原因是受了佛經翻譯的影響①。由此可見，佛教文化對豐富中國古代文論的内容，特别是對中國文論中俗文學理論的繁興，都發生過間接或直接的影響。

① 詳劉夢溪《中國古代文論何以最重文體——漢譯佛典與中國的文體流變之一》。載《東方文化研究》，季羡林等編，北京大學出版社，1994年8月版。

第四，佛教影響了中國古代文論的表達。這表現在兩方面：一方面因佛教爲了争取廣大僧衆，故“其傳經者當令易曉，勿失厥義，是則爲善”（《出三藏記集》卷七），多用淺易質直的語言翻譯佛教經典，使語言的通俗化、口語化、“白話”化向前推進了一大步。誠如胡適先生所言，譯經體以“宗教經典的尊嚴，究竟抬高了白話文體的地位，留下了無數文學種子在唐以後生根發芽，開花結果。佛寺禪門遂成爲白話文與白話詩的重要發源地，這是一大貢獻。”① 隨着佛教的普及與“中國化”，整個社會用語也向通俗淺易方向發展。我們在第五章第四節中曾討論過“白話學術與文論”的問題，文論著作中用語的淺易曉暢，經唐宋的發展，到了明清的小説戲曲評點而蔚爲大觀，如金聖嘆的《水滸傳》評點用語，深契于評點對象的白話特色，有些片斷，已與現代白話語體文差别不大，現代一般讀者皆能順利閲讀而不致發生多大困難。從源頭上看，中國古代文論中的這種“白話化”特色，正是佛經翻譯與佛教影響的結果。另一方面，許許多多佛教用語的融入古代文論，不但豐富了文論的思想内容，同時也豐富了文論的範疇概念、命題語彙及言説表達。流入古代文論中的佛教用語數量是巨大的，似乎也無人作過具體統計（事實上要作這樣的統計也是困難的，因爲許多佛教用語在被歷代反復的運用中已完全“中國化”，處于一種“日用而不知”的狀態，以至人們很少想到它們竟是源出佛典）。如果我們着眼于佛學對中國古代文論最重要的理論學説之影響，而不計具體的語彙文句，則以以下四點最爲重要：第一是“妙悟説”，它是勾通詩禪關係的津梁，

① 見胡適《白話文學史》第145頁。東方出版社，1996年3月版。

禪與詩學之關係以此爲核心，嚴滄浪、王漁洋，乃至葉燮的文論都深受其影響；第二是“意境論”，這是中國古典美學中最爲核心的理論範疇，王昌齡“詩格”、皎然《詩式》、司空圖《二十四詩品》、謝榛《四溟詩話》，乃至王國維的《人間詞話》都對發展、深化意境理論作出了重要貢獻。而“意境”理論之形成，亦與佛教影響大有關係，學者們對此已多有論述，此不詳論；第三是“現量説”。佛教因明學傳入中國，關于“三量”的理論，直接以人的思維活動闡述了不同思維形式的區别。王夫之首先直接把“三量”中的“現量”和“比量”作爲兩種不同的思維方式，去闡述文學思維活動的特徵。現量和比量，從認識論的角度説，是兩種最基本的認識方法：現量是感性認識，比量是理性認識；從思維活動來説，又是兩種基本的思維方式：現量是對事物的現象直覺，比量是用邏輯推理的方法去認識事物。王夫之在其《夕堂永日緒論》内編中對“現量”作了具體詳盡的闡釋發揮，不僅認識到了文學形象思維（有人主張稱意象思維）的特徵，而且有助于克服文學創作中脱離現實的傾向；第四是“言外之意”説。此説最早來自莊子的“得意忘言”論，並且成爲魏晋玄學的主要論題而得到深化與發展。後來又受到佛教所謂“言語道斷，心行滅處”言意理論的影響，終于形成“但見性情，不睹文字，蓋詣道之極也”（《詩式》卷一）、“不著一字，盡得風流”、“超以象外，得其環中”（《二十詩品》）以及“韻外之致，味外之旨”（司空圖語）的“言外之意”理論。所謂無言之美、以少總多、言此意彼等理論命題，都可看作是“言外之意”的衍生與别一表述。禪宗的以言破言，被人稱爲“靜默的美學”，其實質亦與“言外

之意"相通[①]。

由此可見，佛教對中國古代文論的體制、思維方式、思想內容以及言説表達都發生過間接或直接的影響，而這種影響又主要是通過"激發"，即通過異質文化的啓發刺激而開啓出本土文化中的固有因素來實現的。從中可以看出：在立足本土文化的基礎上，充分吸收外來文化的優長與精華，對本土文化中蘊藏的可能性加以開啓與利用，從而促使文化的重構與更新，既是佛教"中國化"留給我們的寶貴歷史經驗，也是在文化交流中進行文化創造，完善、豐富、發展民族文化的必由之路。

第二節　文化轉型——危機與轉機

上文已經言及，所謂文化轉型，指的是中華文化在數千年的歷史發展過程中，或由于社會經濟基礎的變化（主要是與生產力發展水平相適應的生産關係的變化，包括社會制度的變革），或由于外來文化的影響（如魏晋及以後佛教文化在中國的傳播影響以及近現代以來西方文化的傳播與影響），或由于區域文化的碰撞與交融，或由于上述諸因素的合力作用，使原有的文化結構中各要素之間的組構關係發生了變化，因而使此一時期的文化與彼一時期的文化在結構、樣態及風貌上體現出明顯的差異而各具不同的特徵。由于文化轉型意味着對原有主流文化某種程度的背離，意味着對原有文化價值體系某種程度的否定與消解，意味着

① 詳魏承恩著《中國佛教文化論稿》第 228 - 233 頁。上海人民出版社，1991 年 9 月版。

對原有文化系統中思想觀念、社會秩序、文化權威等某種程度的顛覆與拋棄，這就産生了文化失範。舊的已被打破，新的尚未建立，于是人們處于進退失據、無所適從的困惑茫然之中。于是乎，普遍的信仰迷失，道德規範解體，文化權威喪失，精英文化衰落等種種的混亂現象就會産生，甚至會釀成社會國家的大動亂與文化延續的深重危機。我們在談及魏晋南北朝文化轉型時對此已有詳盡的論述。一句話，文化轉型會帶來文化承傳的危機。

然而，由于文化系統又具有自身的整合功能與調節機制，在人與文化的關係中，文化僅僅是手段和工具，它最終服務于人，以人爲其存在的目的，故文化轉型又是一種積極的文化選擇，是一種文化系統的吐故納新，是一種建構更理想、更完善的文化範型的轉機與良機。人作爲文化轉型的主體，可以通過文化政策的制訂、新的價值信仰觀念的確立以及新的習俗觀念的推行等積極形式實現文化整合，從而摒棄那些落後過時的文化因素，吸納優秀先進的文化新質，使文化結構發生變化，建立起新的文化規範。在文化整合中有繼承、有斷裂、有增生。從學理上看：繼承的應是傳統中的精華，斷裂的應當是落後過時的舊質，增生的應當是時代與外來文化的新質。然而，縱觀中國古代文化的幾次轉型，實際情形却並不總是如此。最可注意的是由于文化選擇上對舊有文化因素的“拋棄”而不是辯證“揚棄”，導致了優秀文化因素的承傳中斷（如文中論及的隋唐對魏晋六朝文化的過份否定與滿清入主中原後對明中葉以來啓蒙思潮的扼制），而這種情形在以“五四”新文化運動爲標志的文化轉型中特别明顯。

中國文化中自近代開始，而以“五四”新文化運動爲標志的轉型，雖同是受外來文化影響而發生的文化變革，但與印度佛教

文化的影響截然不同。我們在上文中曾談到“對待外來文化的三種態度”，謂中華文化對佛教文化無論是起初的排斥，還是後來的吸收接納，其態度都是主動的，是兩種文化的“異”性吸引，並沒有被迫、不得已的因素，甚或可以說是一種“不耻下問”式的取人之長，以此豐富、充實、完善自我，其最終結果是佛教被“中國化”，而不是中國文化被“佛教化”。充滿自信，立足本土，博採衆長，鎔鑄自我，這就是中華文化對佛教的態度與立場，這就是中國的文化精神。然而，從近代以來西方文化對中國文化的入侵則有異于是。西方文化，從一開始就是以其經濟、政治、軍事以及文化心理上的强勢優勢君臨中國文化的。國人也經歷了一個起初自認爲是天國皇朝，一切皆優于“夷狄”異邦，繼而在西方列强“船堅炮利”下承認西方的“奇技淫巧”勝于中土，但政治文化仍以中國爲優到最後承認中華一切都劣于西人，要想生存和發展，就衹能一切向西方學習的過程，儘管也有人對此表示異議，儘管也發生過許多可歌可泣的反帝愛國運動。然而就文化的價值取向而言，已明顯地偏向了西方文化。“救亡壓倒了啓蒙”！在“打倒孔家店”、“《選》學妖孽，桐城謬種”的激昂之聲中，是不是少了幾分學理的思考？是不是喪失了幾分民族的自豪？是不是失落了幾分對中華文化優秀傳統的認同與依歸？“五四”運動是一場彪炳千秋的反帝反封建運動，是一場偉大的文化運動，這是不容置疑的歷史事實。然而，由于客觀的歷史原因，我們在自近代以來的文化轉型中，在新的文化選擇中，由于價值取向向西方文化的偏斜，我們也確實失落了某些優秀的傳統文化因素。季羨林曾坦誠地指出：“用今天的眼光來看，‘五四’運動在基本正確的情況下，偏頗之處也是不少的，甚至是相當嚴重的。主張

打倒孔家店，對中國舊文化不分青紅皂白一律揚棄，當時得到青年們的擁護。這與以後的‘文化大革命’確有相通之處。其錯誤是顯而易見的。”又說：“當時，我們一群年青學生，無一不崇拜新派、厭惡舊派。解放後有一段時期流行的‘左’比右强的風氣，不意我們已經有了，雖然是無意識的。所謂‘新派’指的是胡適、陳獨秀、魯迅等文壇上的著名人物。所謂‘舊派’指的是以雨僧（吴宓）先生爲首的‘學衡派’。我們總認爲學衡派保守復古，開歷史倒車。實際上我們對新派的主張了解得比較多，對舊派的主張可以説是没有了解，有時還不屑一顧。這種偏見在我腦海裏保留了將近六十年。一直到這一次學術討論會召開，我讀了大會的綜合報道與幾篇論文，纔慢然頓悟：原來是自已錯了。……而我作爲雨僧的學生又景仰先生爲人者，竟也參加到這個行列裏來，説來實在慚愧。”“如果衹有我一個人這樣一時糊塗，倒也罷了。據我所知，當時幾乎所有的年青人都同我一樣，這就非同小可了。”① 季先生作爲一個“五四”運動的過來人，作爲一個學貫中西的著名學者，他的意見無疑是深刻而有代表性的。在這種天下滔滔皆以西爲新，唯西是從的風氣中。中國古代文論的傳統失落了，我們的文論走上了一條跟在西人後面亦步亦趨的艱難道路，因而失去了創生能力。故當世紀末我們認真回思審視中國文學理論的創獲時，我們仍覺兩手空空。許多學者發現，整個二十世紀以來的中國文論在理論創造的層面上，“大體情況是，什麽都有，什麽都没有。别人有的，我們都開始有，别人没有的

① 均見季羨林《第一届吴宓學術討論會論文選集·序》。陝西人民出版社，1992年版。

我們也没有。我們留給這個時代的最終可能是‘貧乏的理論，因爲那不是我的’”[①]。季羡林先生很有感觸地説：“我們東方國家在文藝理論方面噤若寒蟬，在近現代没有一個人創立出什麽比較有影響的文藝理論體系，王國維也許是一個例外。没有一本文藝理論著作傳入西方，起了影響，引起轟動。”[②] 黄維梁先生也指出了此種情况的嚴重：“在當今的世界文論中，完全没有我們中國的聲音。二十世紀是文評理論風起雲涌的時代，各種主張和主義，争妍斗麗，却没有一種是中國的。……儘管中國的科學家有多人得過諾貝爾獎，中國的作家却無人得此殊榮，中國的文評家也無人争取到國際地位。”[③] 曹順慶先生説得更沉痛激切：“中國現當代文壇，爲什麽没有自己的理論，没有自己的聲音？其基本原因就在于我們患上了嚴重的失語症，我們根本没有一套自己的文論話語，一套自己特有的表達、溝通、解讀的學術規則。我們一旦離開了西方的文論話語，就幾乎没辦法説話，活生生一個學術‘啞巴’。想想吧，怎麽能期望一個患了嚴重學術‘失語症’的學術群體在世界文論界説出自己的主張，發出自己的聲音！一個没有自己學術話語的民族，怎麽能在這世界文論風起雲涌的時代，獨樹一幟，創造自己的有影響的文論體系，怎麽能在這各種主張主義之中争妍斗麗。”[④] 二十世紀中國文論在理論創造方面之所以顯得如此貧弱，就是因爲我們斷絶了古代文論的優良傳統，在文化轉型中斷裂了自己的“話語”，因而缺乏應有的創生

---

① 毛時安語，見《文藝争鳴》1995年第1期。

② 季羡林《東方文論選·序》，四川人民出版社1996年版。

③ 黄維梁《〈文心雕龍〉“六觀”説和文學作品的評析——兼論龍學未來的兩個方向》，載《中外文化與文論》，總第一輯第77—78頁。

④ 曹順慶《文論失語症和文化病態》，載《文藝争鳴》1996年第4期。

能力。古希臘神話中的大力士安泰，一旦兩脚離開大地母親，就會變得渾身疲軟乏力。衹有兩脚堅實地站立在大地母親身上，纔能力大無比[①]。中國現當代文論之所以創造乏力，也正因爲背離其孕育的母體——中國古代文論傳統。

第三節　文化轉型對重建中國文論的啓示

改革開放以來，中國文化又進入了新的歷史轉型期，特别是由以前的計劃經濟向市場經濟的轉變，將導致人們一系列思想文化觀念的重大變革，新的文化範型將由此而建立。隨着中國綜合國力的增强，在世界國際事務中地位的提高以及西方中心主義的解構與世界多元文化格局的形成，我們完全有可能在反思歷史、放眼世界的宏闊背景下來建構、整合具有民族特色的新文化與文論，從而逐步改變中國學術的“失語”狀况，真正建立起能自立于世界民族之林的新文化/文論體系，讓東方智慧再度創造新的文化奇迹。要達到這樣的目標，我認爲應當注意以下幾點：

第一，認同優秀文化傳統，接續中國古代文論血脉，回歸本源，尋求創造的原生力。文化認同最重要的是文化中價值系統的認同。我們在近代以來之所以發生了嚴重的文化斷裂，之所以過份地向西方文化偏斜（極端者就是“全盤西化”論），之所以“失語”，一個重要原因就是對優秀的傳統文化失去了認同感。雖然我們也大談繼承優秀文化遺産、“古爲今用”等等，但我們的

① 安泰爲希臘神話中的巨人，海神波塞冬和地神蓋婭的兒子。格鬥時，衹要身不離地，就能從大地母親身上不斷吸取力量，所向無敵。後被赫拉克勒斯發現了這一特徵，把他舉在半空中掣斃。

"繼承"之法與"運用"之方都是西方式的，都是經由西方的價值觀念、學理方法過濾過的，因而也是變了質、走了樣的。我們所説的認同古代的優秀傳統文化，並非是要徹底復古，而是要在思想意識上確認古代文化是有價值的，是中華文化的根源，是理論創造的"大地母親"。在這樣的前提下，通過對古代文化（包括文論）精神内蘊、總體特徵乃至致思方式、意義生成方式及言説方式的探討研究，摸索出一套古人用以思維、勾通、交流、解讀與立説的話語規則，融入現代當下的新的文化因素，從而使我們能用自己獨特的"聲音"説話。就中國古代文論而言，曾産生過《文心雕龍》那樣放到世界文論史上都堪稱一流的文論巨著，且不説還出現過許許多多頗具民族特色的理論概念、範疇命題與詩話詞話。中國文論自成體系，自有傳統，自具特色。回歸本源的意義還在于開啓出中國文論原來所有但因文化斷裂而被遮蔽了的豐富可能性。正如海德格爾所言："從我們人類的經驗和歷史來看，衹有當人有個家，當人扎根在傳統中，纔有本質性的和偉大的東西産生出來。"① "思想衹有通過具有同一淵源、同一規定的思想纔能轉變。"② 並且進而認爲，歷史的源頭並非都是原始、落後、愚昧的，"其實剛剛相反，開始至爲威猛。自此之後的，不是發展，而是敉平了以求普及，是保不住開頭的那種無能，是把開端的偉大弄得不關痛癢，結果倒炫耀自己之大，這個大抵是數量大，散開的面積大，大得畸形"，"源頭並不比由它發源的東

① 轉引自陳嘉映《海德格爾哲學概論》第360頁。三聯，1995。
② 《只有一個上帝能救渡我們》，孫周興編《海德格爾選集》（下册）第1313頁。三聯，1996。

西更細弱……一切後于源頭者都是降格。”① 海德格爾自己的哲學研究，正是因爲向古希臘源頭回歸，通過對傳統文化精神更爲深刻的繼承、開啓和宏揚，纔取得杰出的理論成就的。衹有認同傳統，回歸源頭，深探中國文化與文論之底蘊，總結古代文論的生成發展機制，纔能在接續中國古代文論傳統之血脉的基礎上，找回失落的話語，進行文論的重建與創新。

第二，立足自我，多方借鑒，使別人之長化爲我之營養與血肉，從而豐富、深化、提高自我。陳寅恪先生曾説：“竊疑中國自今日以後，即使能忠實輸入北美或東歐之思想，其結局當亦等于玄奘唯識之學，在吾國思想史上既不能居最高之地位，且亦終歸于消歇者。其真能于思想上自成系統，有所創獲者，必須一方面吸收輸入外來之學説，一方面不忘本來民族之地位。此二種相反而適相成之態度，乃道教之真精神，新儒家之舊途徑，而二千年吾民族與他民族思想接觸史之所昭示者也。”② 錢穆先生于《國史大綱·引論》中也説，面對西方文化之挑戰，中國文化自不能不進行調整與革新，但其動力必須來自中國文化系統内部，其立足點亦必須在本土文化，此即“更生之變”，“所謂更生之變者，非徒于外面塗飾模擬，矯揉造作之謂，乃國家民族内部自身一種新生命力之發舒與成長。”“我民族國家之前途，仍將于我先民文化所貽自身内部獲得其生機。”③ 這樣一種强調立足自我，多方借鑒，以重鑄“更生”自我的有識之論不勝枚舉，而本世紀

① 轉引自陳嘉映《海德格爾哲學概論》第 332－333 頁。三聯，1995。
② 《馮友蘭〈中國哲學史〉下册審查報告》，《金明館叢稿二編》第 252 頁，上海古籍出版社，1980 年。
③ 《國史大綱·引論》第 30、32 頁。商務印書館，1994 年。

像王國維、陳寅恪、馮友蘭、錢穆等先生之所以在學術研究上成就輝煌，堪稱大師，與他們那種雖學貫中西，但又立足傳統，融西于中至于無痕的學術取向極有關係。反之，本世紀以來許許多多西方理論、"主義"亂紛紛的你方唱罷我登臺，但大多如過眼烟雲，未能在中國生根開花，其根本原因就在于未能在中國文化中找到其契入生長之點，因而不能如佛教那樣的"中國化"。借鑒、吸納、消融外來文化的一切精華，本土文化纔會發展豐富而生生不已。這也是被人類的發展史、文明史所證明了的真理。問題在于不能在驚羨于異域的奇觀美景時迷失了自我。"邯鄲學步"、"東施效顰"的結果反而會失其故步本態。正如葉燮所言："夫家者，吾固有之家也。人各有家，在己力而成之耳，豈有依傍想象他人之家以爲我之家乎？是猶不能自求家珍，穿窬鄰人之物以爲己有，即使竊其連城之璧，終是鄰人之寶，不可爲我家珍。而識者窺其裏，適供其啞然一笑而已。故本其所自有者而益充而擴大之以成家，非其力之所自致乎？"[①] 葉氏雖是論文，但强調自己的東西必須自己創造，而不能依傍他人。其主張在傳統上求創造，在繼承中求發展的用心還是十分明顯的。言"回歸傳統"，可能會被目爲復古主義、保守主義；言"立足本土文化"，可能會被目爲民族主義、"庸俗愛國主義"。但這些都不重要。重要的是如何盡快改變中國文論的"失語"狀態？如何使曾經輝煌過的中國文論再度輝煌？如何使中國的文論再充滿創生能力，從而自立于現在和未來的世界文論之林？出路衹有一條：立足本土傳統，多方借鑒吸收。然而，在古人已逝，古書已爲"陳言"

① 葉燮《原詩·内篇下》。

(文言已不通行) 的今天，如何立足本土文化來接續傳統的血脉? 又如何使傳統的古代文論具有“當下”的有效性與可操作性呢? 一句話，如何使古代文論具有“現代性”而恢復其“話語”功能呢? 這就涉及到如何實現古代文論的現代轉換的問題。

關于如何進行古代文論的現代轉換，或曰如何重建中國新文論，或曰如何醫治中國文論“失語症”，是當前文論界的熱點與難點問題，學者們對此積極探討，發表過許許多多值得重視的意見[①]。大體説來，學者們對目下中國文論的“失語”狀況、對重建中國新文論以及進行古代文論現代轉换的必要性與迫切性的認識基本上是一致的。問題在于對古代文論現代轉换的步驟與方法，即在具體操作層面上的認識各有分歧。在此，我們僅從文化轉型的角度，提出自己的幾點看法。

第一，所謂中國古代文論的現代轉换，其實質是指中國文論精神在現代的體現，是指對中國古代文論中根本的原則方法的繼承與接續，並且用這套根本的原則與方法來闡釋現當代中外文學現象，通過把握藴含在中國古代文論形態中的中國文論的内在精神來創造出中國文論的現代形態。因此，所謂“轉换”並非僅指搬弄、引證某些古代文論中的術語詞句 (當然在某種層面上這也是必要的)，並非是要把我們的文學理論恢復到《毛詩序》、《文心雕龍》等那樣的形態，而是指一種内在精神的遥接相通。那麼這樣的“内在精神”與“根本的原則與方法”有些什麽内容呢? 我們認爲這主要是指中國古代文論的致思方式、理論體系、範疇

① 錢中文等主編的《中國古代文論的現代轉换》(陝西師範大學出版社，1997年7月版)、錢中文、李衍柱主編的《文學理論：面向新世紀》(山東人民出版社，1997年7月版) 等書中收録此方面文章甚多，可參看。

概念的生成與運用以及言説表述方式等，一句話，要研究探索古代文論家用以思想、溝通、交流與表述的一整套“學術規則”，然後使之用于現當代的文學理論與批評。用古人的話説，就是要貫徹一種“通變”的精神。“通”謂貫通文化/文論的内在精神血脉，“變”謂在不同的歷史條件下融入時代的内容與新質。《易傳》云:“窮則變，變則通，通則久”，説的正是這種“通變”相輔而相成的辯證發展觀。在具體做法上，曹順慶先生曾發表過很好的意見:

> 首先是從話語角度對中國傳統文論進行發掘整理，這包括三個層次的工作:（1）對話語核心概念、範疇的清理;（2）對文化架構的清理;（3）對話語表達方式、言説特徵的清理。其二是在與西方文論話語對話中使之凸現、復蘇與更新。這包括中西不同話語面對同一基本問題的共同言説，中西話語表述方式的互照，中西範疇的互釋，中西文論話語的互譯等等。其三是將初步復蘇的中國話語放到古代文學中，甚至在外國文學中“測試”其話語的有效性及其可操作性，在實踐操作中對傳統話語進行改造與更新。最後，在“雜語共生態”中，在廣取博收之中，逐步建立起既立足于本民族深厚文化根基，又適合于當代文學實踐的中國文論新話語①。

然而，由于中國文論由“失位”而導致的“失語”由來已

① 見《重建中國文論話語》，載《文藝研究》1996.1。

久，再加之“五四”以來“雜語共生”的中國文論（古代文論、前蘇聯模式、歐美文論）的價值取向也主要偏向西方，積重難返，因而重建中國文論話語、進行古代文論的現代轉換都是一個漫長而艱苦復雜的過程。就曹先生所設想的四個步驟來看，目下的研究還大致限于一、二兩個階段，而主要又是第一階段。

當然，經過同仁長時期的努力與嘗試，是完至有可能建立起具有中國民族特色的新文論，在世界文論界發出中國人自己的“聲音”的。

從我們所論述的中國古代五次文化轉型來看，各時期文論的樣態、體制、所强調的體裁類別及美學趣尚雖然並不完全一致，表現出一種“變”的特點，但中國古代文論的内在精神、基本的原則與方法並未改變（如思維方式、以儒家功利主義爲主的文學觀念、儒道釋三家相異而又能互補的言說方式[①]、通變的文學發展觀、具象短章而藝術化的著述表達體制等)。每次文化轉型所發生的延續與斷裂中，延續畢竟是主要的（與近現代以來“斷裂”成了主要方面不同)，“斷裂”是局部的、次要的。既然文化轉型中的文化選擇與文化整合的主體都是人，所以在新的文化轉型期，我們可以在認同古代文化與文論的前提下，通過各種積極的文化手段（如文化政策的制訂、文化價值的確立、文化學術研究方向的引導等）來進行文化整合，使古代文論的精神、觀念與價值在新的文化範型中、在新的文化結構中增大其比例，在文藝審美領域發揮更大作用。

---

① 詳學兄李思屈的博士論文《中國詩學話語》(四川人民出版社，1999年6月版)。文中第五、六、七章分别論述“孔語”、“莊語”和“禪語”，在清理中國古典詩學的話語言説方式方面頗多創獲。

第二，面對三種文論傳統的抉擇與整合。中國新文論的建設，面對着三個傳統，即我國古代文論傳統、外國（主要是西方）文論傳統與“五四”以後發展起來的現當代文論傳統。這三個傳統的交纏糾結，形成了當今中國文論界的“語境”，正如有學者所描述的那樣：“冷静地審視當今文論界，有三種力量交匯于同一期待中：一是最具特色的中國古代文學理論，一個世紀以來，被置于飽受西學熏染的、操着現代漢語的我國學者研究‘對象’的客體地位，它渴望着轉客爲主，進入當代現實；二是國人手中的西方‘新潮’文藝理論在經歷十多年的速成學習之后，中國學者特别是新一代學者，仍然感到它與本土文化根基、本土創作實踐間的某種隔膜，它渴望在中國現實土壤中找到扎扎實實的生長點；三是半個世紀中發育起來的中國當代文學理論，當它自身從帶有庸俗教條影響的學理中掙脱出來後，渴望與當代中國社會一同獲得健康良性的發展與更新。”[①] 面對這樣的三種“傳統”或“力量”，我們應如何抉擇與取捨？或者説，在我們所設想的具有中國民族特色的自成體系的“新文論”中，它們應當各占怎樣的位置？通過以上的論述，這一點其實已變得很明確。既然照眼前的路走下去中國文論因其“失語”而不能彰顯民族特色和自立于世界文論之林，既然理論創造的“源頭活水”來自于傳統與現代的融會，那麽，我們所要建構的“新文論”應以中國古代文論的理論體系與基本概念範疇爲主要骨架，這也是無須多論的應然之理。同時，也要在此構架内吸納已經“當代化”的古代文論

① 見屈雅君《變則通，通則久——“中國古代文論的現代轉换”研討會綜述》。《文學評論》1997年第1期。

成分（當代文論中實際上也融入了古代文論的部分因素）與已經“中國化”（亦包括“當代化”）了的外國文論的有益成分。對于那些“與本土文化根基、本土創作實踐間”仍有“某種隔膜”而未能找到“扎扎實實的生長點”的外國文藝理論，我們主要應取一種以之作爲參照對比的對象，看是否能“激活”開啓出中國文論中的某些可能性的態度來借鑒吸收。這樣，在所建構的新文學理論中，既能立足本土文化、保持其鮮明的民族特色，又能多方吸收借鑒，以豐富、深化和發展傳統文論，“失語症”既能得以療治，具有創生力的文論也就能得以重建。做到轉《法華》而不爲《法華》轉，取他人之長化爲增强我活力之營養。在這方面，中國古代文化對印度佛教文化的吸納、改造與融化利用應當成爲我們學習的楷模。

第三，提煉日常用語，使之進入文論話語系統。我們在前文中已討論過“中國古代白話學術與文論”的問題，古代白話文論中吸收了大量時人的日常用語，而這些用語經過傳播推廣又進入一般詩學著作中，進入古代文論的“話語”系統（如朱熹論詩常用的“活潑潑”、“無巴鼻”以及嚴羽《滄浪詩話》中所用的禪宗語録與語彙）。這也是使古代文論融入“當代性”在用語層面上的途徑之一。

總之，文化轉型中的文化整合，既有文化因素斷裂的危機，又帶來了文化選擇與文化重構的轉機與良機。如果説在開始于近代而以“五四”爲標志的文化轉型中，我們因各種複雜的歷史原因，因“救亡壓倒了啓蒙”而在文化選擇上發生偏頗，發生了極其嚴重的文化斷裂，在歐風美雨的吹蕩中冷落了中國古代文論傳統的話，那麼，在以市場經濟取代計劃經濟、世界多元文化格局

的形成以及西方中心主義日漸崩潰瓦解的新的文化轉型中，把握良機，立足本土，接續傳統，博採衆長，重鑄自我，在新的文化整合中建立具有民族特色的新文論，使中國文論在二十一世紀再造輝煌，這不僅是可能的，而且是完全能够實現的。“舊學商量加邃密，新知培養轉深沉”（朱熹詩句），我們滿懷信心與希望，期待着中國文論的新生。

主要引用書目和參考書目

《十三經注疏》，中華書局，1980。

《二十五史》，中華書局校點本（其中前“四史”爲岳麓書社本，各史出版年代不詳列）。

《全上古三代秦漢三國六朝文》，（清）嚴可均輯。中華書局，1954。

《諸子集成》，中華書局，1954。

《毛詩正義》，（唐）孔穎達撰。《十三經注疏》本。

《周易正義》，（魏）王弼、（晋）韓康伯注，（唐）孔穎達疏。版本同上。

《論語正義》，（清）劉寶楠撰。《諸子集成》本。

《孟子正義》，（清）焦循撰。版本同上。

《老子注》，（魏）王弼注。版本同上。

《莊子集釋》，（清）郭慶藩撰。版本同上。

《墨子間詁》，（清）孫詒讓撰。版本同上。

《春秋繁露義證》，（漢），董仲舒撰，（清）蘇輿義證。中華書局，1992。

《論衡》，（漢）王充撰。《諸子集成》本。

《嵇康集》，（晋）嵇康撰，戴明揚校注。人民文學出版社，1962。
《抱朴子》，（晋）葛洪撰。《諸子集成》本。
《列子》，（晋）張湛注。《諸子集成》本。
《世説新語》，（南朝宋）劉義慶撰，劉孝標注。版本同上。
《金樓子》，（梁）蕭繹撰。浙江人民出版社《百子全書》第五册。
《玉臺新詠箋注》，（梁）徐陵編選。中華書局，1985。
《文選》，（梁）蕭統編，（唐）李善注。上海書店，1993。
《文中子中説》，（隋）王通撰。《四部叢刊》影宋本。
《陳子昂集》，（唐）陳子昂撰。中華書局，1960。
《李白集校注》，瞿蜕園、朱金城校注，上海古籍出版社，1980。
《杜詩詳注》，（清）仇兆鰲注。中華書局，1979。
《韓昌黎全集》，（唐）韓愈撰。《四部備要》本。
《柳河東集》，（唐）柳宗元撰。上海人民出版社，1974。
《白居易集》，（唐）白居易撰。中華書局，1979。
《壇經校釋》，（唐）慧能撰，郭朋校釋。中華書局，1983。
《祖堂集》，（南唐）釋静、釋筠編撰，吴福祥、顧之川點校。岳麓書社，1996。
《歐陽文忠公集》，（宋）歐陽修撰。《四部叢刊》本。
《伊川擊壤集》，（宋）邵雍撰。《四部叢刊》影明本。
《皇極經世書》，（宋）邵雍撰。《四庫全書》本。
《蘇軾詩集》，（宋）蘇軾撰，（清）王文誥輯注。中華書局，1982。
《蘇軾文集》，（宋）蘇軾撰。中華書局，1986。
《豫章黄先生文集》，（宋）黄庭堅撰。《四部叢刊》本。
《五燈會元》，（宋）普濟編撰。中華書局，1984。

《晦庵先生朱公文集》，（宋）朱熹撰。《四部叢刊》本。
《朱子語類》，（宋）朱熹撰，黎靖德編。岳麓書社，1997。
《四書集注》，（宋）朱熹集注。岳麓書社，1997。
《陸九淵集》，（宋）陸九淵撰。中華書局，1980。
《白石道人詩集》，（宋）姜夔撰。《四部備要》本。
《王陽明全集》，（明）王陽明撰。上海古籍出版社，1992。
《龍溪王先王全集》，（明）王畿撰。《四庫全書存目叢書》集部第98册，齊魯書社，1997。
《藏書》，（明）李贄撰。中華書局，1959。
《焚書》、《續焚書》，（明）李贄撰。中華書局，1975。
《徐渭集》，（明）徐渭撰。中華書局，1982。
《湯顯祖集》，（明）湯顯祖撰。上海人民出版社，1972。
《袁宏道集箋校》，（明）袁宏道撰，錢伯城箋校。上海古籍出版社，1981。
《明儒學案》，（清）黄宗羲撰。中華書局，1985。
《金聖嘆文集》，（清）金聖嘆撰。巴蜀書社，1997。
《閑情偶寄》，（清）李漁撰。臺北廣文書局有限公司，1977。
《袁枚全集》，（清）袁枚撰，王英志編輯。江蘇古籍出版社，1993。
《文史通義校注》，（清）章學誠撰，葉瑛校注。中華書局，1985。
《復初齋文集》，（清）翁方綱撰。光緒刻本。
《四庫全書總目提要》，（清）紀昀等撰。中華書局，1965。
《王國維遺書》，王國維撰。上海古籍出版社，1983。
《中國佛教思想資料選編》，石峻等編。中華書局 1981、1983、1987、1989、1990、1991、1992。

《大藏經》，中華佛教文化館大藏經委員會影印本，臺灣 1955－1957。
《中國思想史》，張豈之主編。西北大學出版社，1993。
《宋明理學史》，侯外廬等主編。人民出版社，1997。
《中國哲學簡史》，馮友蘭撰。北京大學出版社，1996。
《金明館叢稿二編》，陳寅恪撰。中華書局，1980。
《管錐編》（增訂本），錢鍾書撰。中華書局，1986。
《談藝録》（補訂本），錢鍾書撰。中華書局，1984。
《士與中國文化》，余英時撰。上海人民出版社，1987。
《中國古代思想史論》，李澤厚撰。安徽文藝出版社，1984。
《美的歷程》，李澤厚撰。同上。
《中國美學史》，李澤厚、劉綱紀主編。中國社會科學出版社，1984。
《中國古代的人學與美學》，成復旺撰。中國人民大學出版社，1997。
《中華文化史》，馮天瑜等撰。上海人民出版社，1990。
《中國文化史導論》（修訂本），錢穆撰。商務印書館，1993。
《中國文化史》，柳詒徵撰。東方出版中心，1996。
《禪與詩學》，張伯偉撰。臺灣揚智文化事業出版社發行，1995。
《佛教與中國文學》，孫昌武撰。上海人民出版社，1988。
《禪宗美學史稿》，皮朝綱撰。電子科技大學出版社，1994。
《静默的美學》，皮朝綱、董運庭撰。成都科技出版社，1991。
《中國美學的文化精神》，祁志祥撰。上海文藝出版社，1996。
《中國文化轉型》，楊春時撰。黑龍江教育出版社，1994。
《中國佛教文化論稿》，魏承恩撰。上海人民出版社，1991。

《美學與意境》，宗白華撰。人民出版社，1987。
《魏晋南北朝文化史》，萬繩南撰。黄山書社，1989。
《歷代詩話》，（清）何文焕輯。中華書局，1981。
《歷代詩話續編》，丁福保輯。中華書局，1983。
《清詩話》，丁福保輯。上海古籍出版社，1978。
《清詩話續編》，郭紹虞輯。上海古籍出版社，1983。
《文心雕龍注》，（南朝）劉勰撰，范文瀾注。人民文學出版社，1958。
《文心雕龍創作論》，王元化撰。上海文藝出版社，1979。
《文心雕龍散論》，馬宏山撰。新疆人民出版社，1982。
《文心雕龍校注拾遺》，楊明照撰。上海古籍出版社，1982。
《學不已齋雜著》，楊明照撰。上海古籍出版社，1985。
《文心雕龍譯注》，陸侃如、牟世金譯注。齊魯書社，1995。
《文心雕龍札記》，黄侃撰。華東師範大學出版社，1996。
《詩品集注》，（南朝）鍾嶸撰，曹旭注。上海古籍出版社，1994。
《文鏡秘府論校注》，（日本）弘法大師撰，王利器校注。中國社會科學出版社，1983。
《滄浪詩話校釋》，（宋）嚴羽撰，郭紹虞校釋。人民文學出版社，1983。
《苕溪漁隱叢話》，（宋）胡仔編。人民文學出版社，1962。
《詩人玉屑》，（宋）魏慶之編。上海古籍出版社，1978。
《隨園詩話》，（清）袁枚撰。人民文學出版社，1982。
《談龍録·石洲詩話》，（清）趙執信、翁方綱撰。人民文學出版社，1981。
《中國歷代文論選》（4卷本），郭紹虞主編。上海古籍出版社，

1979。
《兩漢文論譯注》，曹順慶主編。北京出版社，1988。
《詩論》，朱光潛撰。安徽教育出版社，1997。
《文藝心理學》，朱光潛撰。同上，1996。
《美學散步》，宗白華撰。上海人民出版社，1981。
《中國文學史》，游國恩等主編。人民文學出版社，1994。
《中國中古文學史·論文雜記》，劉師培撰。人民文學出版社，1984。
《中國中古文學史論》，王瑶撰。北京大學出版社，1986。
《中國古代文論的現代轉换》，錢中文等主編。陝西師範大學出版社，1997。
《文學理論：面向新世紀》，錢中文、李衍柱主編。山東人民出版社，1997。
《東方文論選》，曹順慶主編。四川人民出版社，1996。
《中國文學批評史》，郭紹虞撰。上海古籍出版社，1979。
《中國文學批評史大綱》，朱東潤撰。上海古籍出版社，1983。
《中國文學批評》，方孝岳撰。三聯書店，1986。
《中國文學批評通史》（七卷本），王運熙、顧易生主編。上海古籍出版社，1996。
《中國文學理論史》，蔡鍾翔、成復旺、黄葆真撰。北京出版社，1987。
《中國文學理論批評發展史》，張少康、劉三富撰。北京大學出版社，1995。
《中國詩學批評史》，陳良運撰。江西人民出版社，1995。
《中西比較詩學》，曹順慶撰。北京出版社，1988。

《生命的光環——中國文化與文論》，唐正序、曹順慶主編。四川人民出版社，1991。
《非性文化的奇花異果——中國古代性觀念與中國古典美學》，曹順慶等撰。巴蜀書社，1995。
《中外比較文論史》（上古時期），曹順慶撰。山東教育出版社，1998。
《比較文學史》，曹順慶主編。四川人民出版社，1991。
《比較文學新開拓》，曹順慶主編。重慶大學出版社，1996。
《詩話學》，蔡鎮楚撰。湖南教育出版社，1990。
《魏晋南北朝文學思想史》，羅宗强撰。中華書局，1996。
《隋唐五代文學思想史》，羅宗强撰。上海古籍出版社，1986。
《宋代文學思想史》，張毅撰。中華書局，1996。
《理學文化與文學思潮》，韓經太撰。中華書局，1997。
《宋代詩學通論》，周裕鍇撰。巴蜀書社，1997。
《詩言志辨》，朱自清撰。華東師範大學出版社，1996。
《馬克思恩格斯選集》，人民出版社，1972。
《西方文論選》，伍蠡甫主編。上海譯文出版社，1979。
《理想國》，（古希臘）柏拉圖撰，郭斌和、張竹明譯。商務印書館，1986。
《柏拉圖文藝對話録》，（古希臘）柏拉圖撰，朱光潛譯。人民文學出版社，1978。
《詩學》，（古希臘）亞里士多德撰，陳中梅譯注。商務印書館，1996。
《判斷力批判》，（德）康德撰，宗白華、卓偉民譯。商務印書館，1964。

《歌德談話録》，（德）歌德撰，朱光潜譯。人民文學出版社，1987。
《美學》，（德）黑格爾撰，朱光潜譯。商務印書館，1979。
《海德格爾選集》，（德）海德格爾撰，孫周興編。三聯書店，1996。

後　　記

三年之期，倏忽將盡。回思往事，感慨良多！玉華出身寒苦，生于窮鄉僻壤。屢次失學，苦無師友之助。然好學向上之心始終不輟，黄卷青燈，樂在其中。怎奈資質愚鈍，久而無成。夫子川上之嘆，莊生無涯之言，于吾心有戚戚焉！唯當以勤補拙，痛加淬礪，可望庶幾有成。

一九九六年秋，終于有幸師事曹順慶先生研習中國文化與文論。先生要求嚴格，啓諭有方。每求教請益，皆小叩而大響，虚往而實歸。思而有得，惑而能明，問學之樂，無逾于此。有時師生間忘形爾汝，放言高論。談道析理，其樂融融。三載陪侍追隨，時時如沐春風。先生之厚恩大德，我將永遠銘刻在心。

此論文從題目之選擇、結構之安排到最後修改定稿，均蒙先生悉心指導。或耳提面命，或微傳玄機，傾注了先生大量的心血。只因我學殖淺薄，未能盡闡論題深旨底蘊，有負先生厚望。唯當不斷磨礪提高，方能報答先生培育之恩于萬一。古人云：往者不可諫，來者猶可追。養煉人格，精進學問，正待來日！

在三年的生活與學習中，曾得到過師母蔣曉麗老師，中文系陳應鸞、王紅、張志烈、周裕鍇等先生的許多幫助與關心，在此我向他（她）們表示衷心的感謝。學兄王曉路、傅勇林、李杰、李清良、戴訊、王南、郝躍南、熊沐清，學妹郭彬、劉雪怡等，或借閱資料，或切磋學術，均使我深受啓發，得益良多。在此，

我也要向他（她）們深表謝忱。特別是師兄弟（妹）間那種以誠相待、互勉共學的純真友情，更是使我感動不已，終生難忘。願我們的友誼長存！三年來，妻子楊榮彪女士以病弱之身養老撫幼，全力支持我離家求學，給予我克服困難、完成學業的巨大精神力量。當此論文完稿之際，我也要向她表示最誠摯的感謝！

最後還須說明的是，因本論題涉及面較廣，歷史跨度較長，筆者不可能對其中每一方面都有深入研究，故對時賢論著多有參取。在此，我也向他們深表謝意！

楊玉華

一九九九年元月于川大

這是我的博士論文，現即將付梓，還有幾句不得不說的話。

論文于一九九九年五月順利通過答辯後，本欲根據論文評閱意見及答辯時諸先生所提出的建議認真修改打磨，待自己滿意時再尋找出版機會。然而，由于種種原因，我博士畢業後進黨政機關作了公務員，未能繼續從事教學與學術研究工作。繁忙的事務使我幾乎没有讀書研究的時間，眼看畢業又將近一年，而書稿交出版社后就一直無暇過問，進一步修改打磨的願望也衹能托諸來日了。

感謝張少康、錢中文、朱立元、楊明、王振復、張文勛等專家前輩在我答辯前撥冗評閱論文，且頗多謬獎；感謝楊明照、項楚、曹順慶、唐正序、張志烈、馮憲光、皮朝綱等先生參加我的

論文答辯，并提出了許多有益的建議；感謝母校將此論文列入“211”項目出版，使我這拙稚的文字能很快面世，接受讀者的批評；感謝導師曹順慶先生賜序，使此書增輝；感謝巴蜀書社諸先生在此書出版過程中給予的關心和幫助。

楊玉華

2000年6月10日于成都玉林北街4號陋室